

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

CURSO DE MESTRADO EM ARTES

Profetas em Movimento

Um Processo de Criação em Dança a Partir da Releitura das Dinâmicas de Movimento
que se Despreendem dos Gestos e Posturas do Estatuário dos Profetas em Congonhas
do Campo.

Soraia Maria Silva

Dissertação apresentada ao curso de pós-graduação em artes
para obtenção do grau de Mestre em Artes sob a orientação da
PROFESSORA **Monica Allende Serra** e co-orientação do
PROF.DR **Eusébio Lobo da Silva**.

CAMPINAS

1994

Este exemplar é a redação final da tese
defendida por SORAIA MARIA
SILVA

e aprovada pela Comissão Julgadora em

24 / 11 / 94

Monica Allende

Prof. Dra. Sylvia Monica A. Serra



4514704

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

CURSO DE MESTRADO EM ARTES

Profetas em Movimento

**Um Processo de Criação em Dança a Partir da Releitura das Dinâmicas de Movimento
que se Despreendem dos Gestos e Posturas do Estatuário dos Profetas em Congonhas
do Campo.**

Soraia Maria Silva

Dissertação apresentada ao curso de pós-graduação em artes

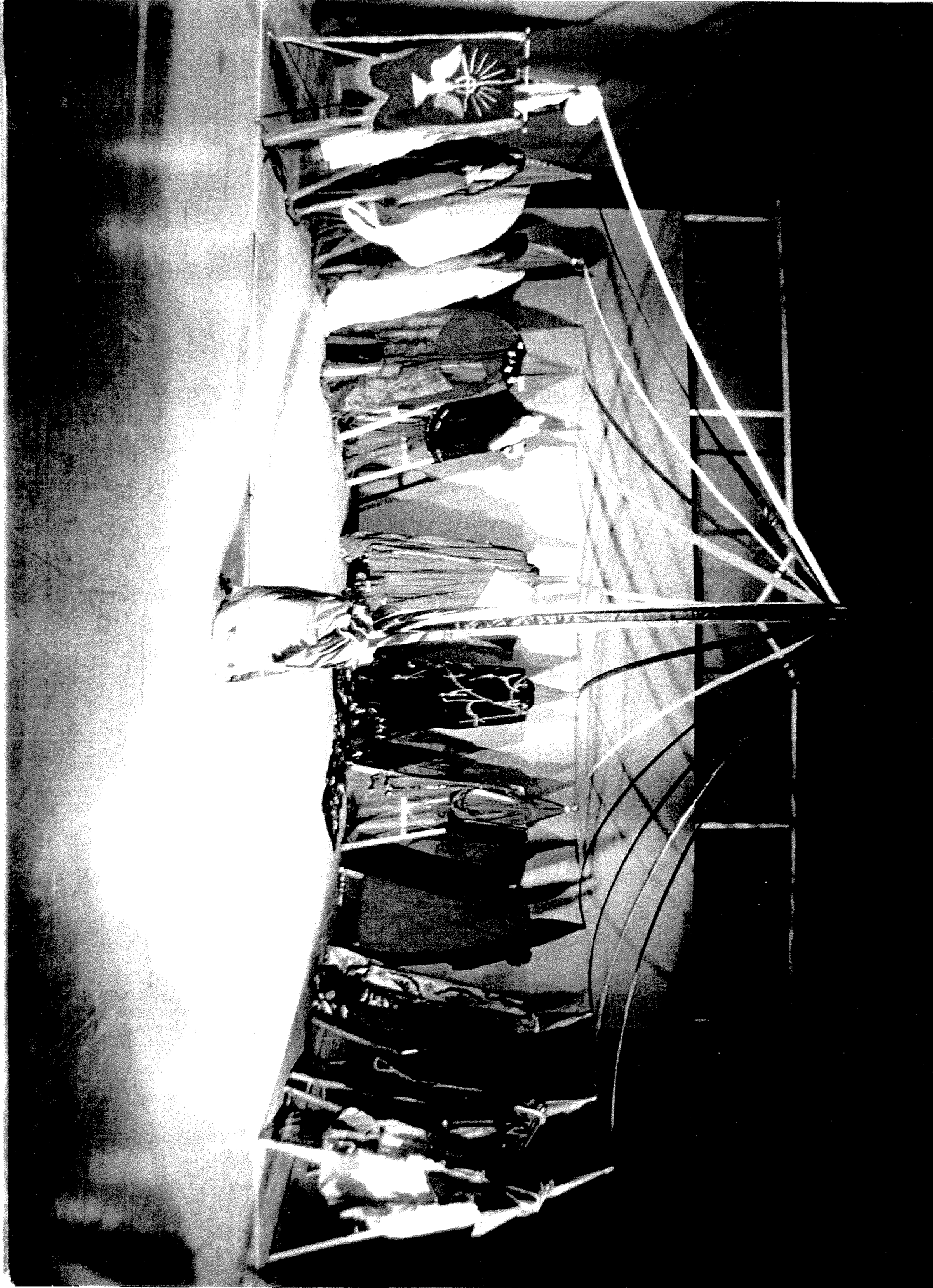
para obtenção do grau de Mestre em Artes sob a orientação da

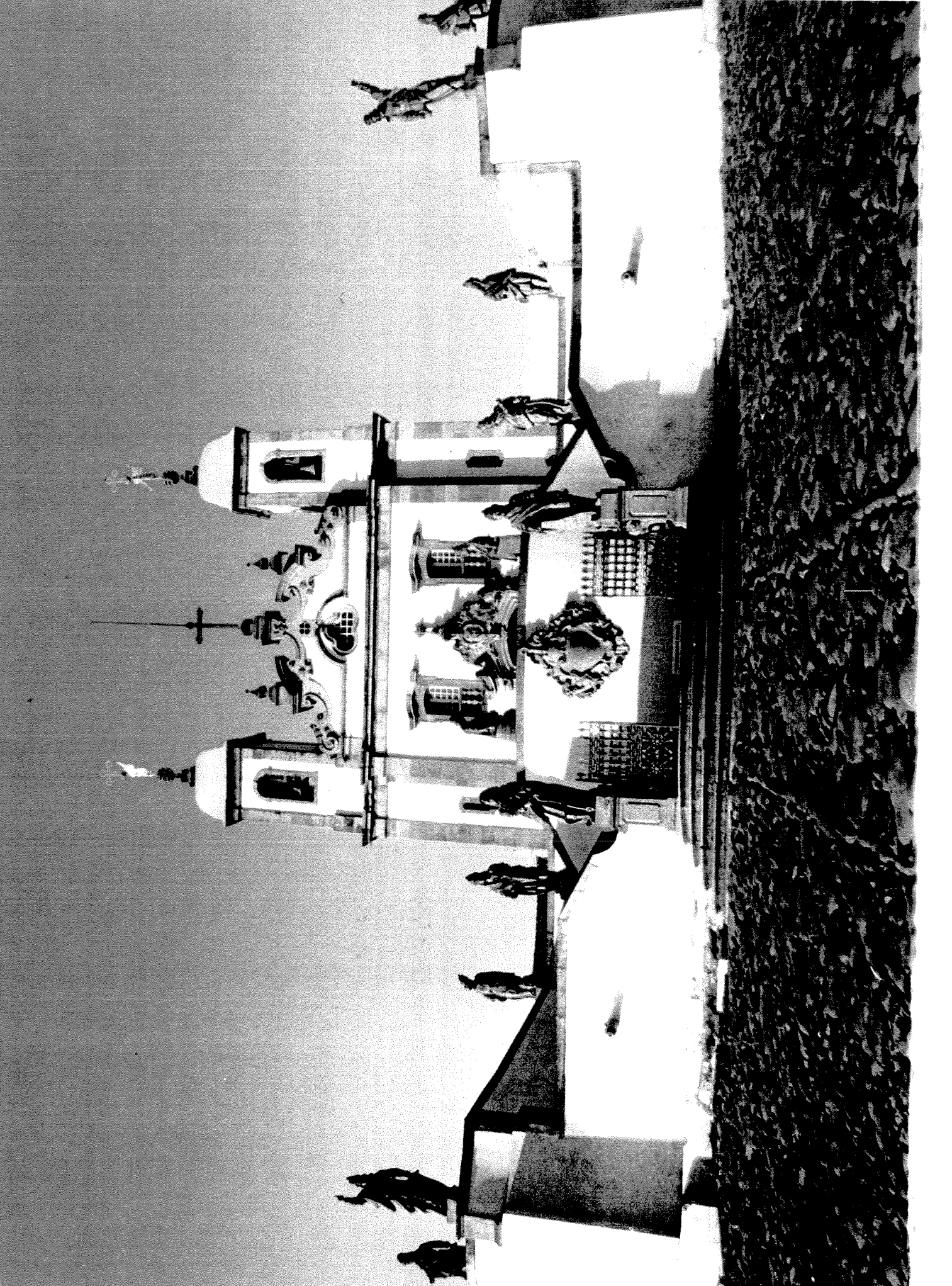
PROF^{DA}ra Monica Allende Serra e co-orientação do

PROF.Dr Eusébio Lobo da Silva.

CAMPINAS

1994





"Congonhas... essa tem a força.

Manda em você; e o senhor não entende muito explicado não.

Depois de subir o morrinho, no adro, é paz. Paz existe no mundo, ligeira. Mas antes tem de passar pelo sinedrim daqueles homens profetas fortões.

Até o azulão do céu Congonhês, é mais puro, mais ciumento, obriga uma ação, remorso, sei não: uma justiça encravada.

Houve já justiça? Congonhas diz não. Penoso.

O senhor acaba confessando uma coisa no silêncio: só que não sabe o quê. Um crime seu que nem sabe qual.

O Aleijadão adivinha onde a gente dói.

Onde agente dói? na justiça. Acho!"

(Paulo Mendes Campos- crônicas escolhidas)

"Pela janela aberta padre Estêvão via o adro do seu Santuário do Bom Jesus e pensava. Parece que o Aleijadinho era bem velho quando fez esses profetas de pedra sabão tão sofridos e vividos, mas ele fez estátuas a vida inteira.

Elas foram sua catequese, sua flecha, seu rio frebento, e por isto guardou o segredo de fazê-las vivas quando ele mesmo já se arrastava pelas ruas meio morto.

É preciso não deixar nunca secar na rocha a mina das águas vivas, não deixar cicatrizar a moleira, a ferida jubilosa e que devemos manter aberta e sangrando a poder de não importa que dor."

(Antônio Calado- a Madona de Cedro)

DEDICATÓRIA

Dedico esta tese ao meu pai, que além de me apresentar os Profetas do Aleijadinho, me ensinou a ter respeito pelas palavras bíblicas e a reconhecer a sabedoria e a força que delas procedem; aos Companheiros de jornada nos quais percebi a aceitação, a humildade e a crença necessários à transfiguração das misérias humanas; dedico também aos “ Pretos, Pobres, Mendigos e Aleijados nas ruas mais ruelas da cidade: os verdadeiros Profetas no congado, os Profetas verdadeiros de Congonhas”.¹

¹Poema de Carlos Brandão In: “Objetos do Dia”, Editora Oriente, Goiás, 1976, p.53.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora Profra. Dra. Sylvia Monica Allende Serra pela orientação adequada, na qual predominaram a liberdade de expressão, o respeito e o incentivo à criatividade individual; ao profr. Dr. Eusébio Lobo da Silva pela orientação do trabalho prático e o apoio otimista nos momentos de impasse; ao Antonio da Mata, pelas lições de vida, de arte e pelo companheirismo, dedicação, e incentivo ao meu trabalho; à Profra. Dra. Haydée Dourado F. Cardoso e o Profr. Dr. João Batista F. Silva pelo apoio e excelentes sugestões para o desenvolvimento da pesquisa por ocasião do Exame de Qualificação; à FUMCULT(Fundação Municipal de Cultura, Lazer e Turismo de Congonhas do Campo) pelo apoio incondicional à pesquisa, especialmente à Miriam Lúcia Palhares Silva(Diretora de Lazer e Turismo), à José Félix Junqueira(Diretor de Cultura) e ao grupo de congado Nossa Senhora do Rosário de Congonhas, pelo carinho e disponibilidade no envolvimento com o nosso trabalho; à FAPESP(Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo) e ao FAEP(Fundo de Apoio ao Ensino e à Pesquisa da UNICAMP) pelo apoio financeiro à pesquisa e avaliação do trabalho desenvolvido; à Beatriz Mendes criações e equipe de funcionários: Luiza Miticu Hatal, Denis Roberto Hatal Noto, Maisa Nunes da Silva, pelo apoio e criatividade na confecção do figurino; aos músicos Gustavo Finkler, Domênico Côiro, Cá Machado, Magrão, sheila e Tuti Fornari pela realização da trilha sonora do espetáculo; ao Celso Palermo pelo trabalho fotográfico desenvolvido; ao Marcelo Giorgetti do MSG produções e ao Paulo Daniel do ÔMEGA STUDIOS pela gravação da trilha sonora do espetáculo; à Sara Lopes pelo trabalho de voz, ao Mercúrio, ao sr.Luis Carlos Caetano, ao João de Oliveira Ferreira, ao Valmir Peres, pela confecção do cenário; à Madalena, à Paula, ao Luiz, do DACO(Departamento de Artes Corporais), à Cidinha, à Elisa, à Solange e à Sonia da Comissão de Pós Graduação do Instituto de Artes pelo apoio burocrático cotidiano; ao João Bacelar, à Angélica e Jôse pelo abrigo familiar ; aos meu pais Carlos e Elizabeth por terem me proporcionado a minha primeira visita ao Adro e pelo apoio financeiro; ao Ney e à Diva pelo carinho e amizade ; ao Antônio Carlos Barbosa pelo primeiro registro em vídeo do trabalho; ao Centro de Computação da Unicamp especialmente à Josefina, ao Josuel, à Nilce, ao Machado , ao Adami, à Ana Drumond e ao Walter Garcia do Apoio ao Usuário da Sala de Micros, pelo apoio e orientação na digitação da tese; à todos os meus mestres de dança, os que convivi pessoalmente e os que me ensinaram através de sua obra.

RESUMO

Este trabalho foi o resultado de um estudo de Composição Coreográfica, que utilizou um interjogo teórico-prático, de observação e transposição das qualidades de movimento que se desprendem da atitude interna transmitida na postura das esculturas dos 12 Profetas do Aleijadinho em Congonhas do Campo (MG). O interjogo teórico-prático foi possível através da aplicação dos princípios espaciais (Corêutica) e dos fundamentos teóricos e práticos da análise do movimento (Eukenética) desenvolvidos por Rudolf Laban.

O interjogo teórico-prático utilizado na pesquisa auxiliou a criação e diferenciação das dinâmicas de movimento expressivo, relativas a cada personagem Profeta representado na dança. Inaugurando uma nova sistematização de técnicas e processos na composição coreográfica, para ultrapassar a subjetividade do artista criador e atingir um método de criação integrando o reflexivo e o espontâneo. O método desenvolvido seguiu processos de afunilamentos e expansões, ora focalizando instrumentos aplicativos de desenvolvimento coreográfico e ora ampliando o foco para as várias etapas, teóricas e práticas, de desenvolvimento da pesquisa, que culminaram na elaboração desta dissertação e do espetáculo apresentado.

Esperamos que o trabalho desenvolvido tenha contribuído no sentido de inaugurar caminhos para a reflexão e o desenvolvimento de trabalhos artísticos dentro da esfera acadêmica, bem como no sentido de fomentar o intercâmbio da Universidade com a comunidade através da realização da defesa da tese e do espetáculo, fora do recinto acadêmico.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO

Objetivos e justificativas.....p. 2

**Introdução à criação artística em dança a partir da observação de obras
"estáticas" Barrocas.....p. 9**

I - BARROCO

I.1 - O Barroco na Europa.....p. 19

I.2 - O Barroco Mineiro.....p. 22

II - O ALEIJADINHO E OS PROFETAS

II.1 - O Aleijadinho.....p. 28

II.1.1 - O Adro dos Profetas em Congonhas do Campo - MG.....p. 30

II.2 - Leitura bíblica dos Profetas.....p. 32

III - O CORPO EM MOVIMENTO

III.1 - Comunicação não-verbal.....	p. 45
III.2. - Análise do movimento na composição coreográfica.....	p. 48
III.2.1 - Introdução à teoria de análise de movimento de	
RUDOLF LABAN.....	p. 50

IV - METODOLOGIA

IV.1 - Níveis de estudo do objeto.....	p. 56
IV.2 - Etapas do trabalho de pesquisa.....	p. 58
IV.2.1 - Pesquisa bibliográfica (primeira etapa).....	p. 58
IV.2.2 - Pesquisa de campo (segunda etapa).....	p. 58
IV.2.3 - Pesquisa prática (terceira etapa).....	p. 59
IV.2.3.1 - Grupo de estudo.....	p. 60
IV.2.3.2 - Criação pessoal.....	p. 63
IV.2.4 - Aprofundamento da pesquisa prática (quarta etapa).....	p. 67
IV.2.4.1 - Primeira aplicação dos estudos da Corêutica e da	
Eukenética para descrição dos exercícios coreográficos	
preliminares.....	p. 67
IV.2.4.2 - Observações gerais - exercícios focalizados no grupo de	
estudos.....	p. 68
IV.2.4.2i - Primeiro estudo.....	p. 69
IV.2.4.2ii - Segundo estudo.....	p. 69

IV.2.4.2iii - Terceiro estudo.....	p. 70
IV.2.4.2iv - Quarto estudo.....	p. 71
IV.2.5 - Análise dos 12 Profetas no Adro do Santuário do Senhor Bom	
Jesus do Matozinho em Congonhas do Campo, M.G	
(quinta etapa).....	p. 76
IV.2.5.1 - Primeiro nível de aproximação à obra.....	p. 77
IV.2.5.1i - Da estrutura.....	p. 77
IV.2.5.1ii - Da composição.....	p. 78
IV.2.5.2 - Segundo nível de aproximação à obra.....	p. 82
IV.2.5.2i - Contexto histórico.....	p. 82
IV.2.5.2ii - A fala corporal dos Profetas no Adro.....	p. 84
IV.2.5.3 - Terceiro nível de aproximação à obra.....	p. 88
IV.2.5.3i - As análises das características simbólicas presentes no Adro.....	p. 88
IV.2.5.3ii - A abordagem do simbolismo no Adro dos Profetas.....	p. 94
IV.2.6 - Aplicação do método de LABAN para análise da ação corporal	
dos doze Profetas em Congonhas (sexta etapa).....	p. 96
IV.2.6.1 - Instrumentos escolhidos para a análise.....	p. 96
IV.2.6.2 - Análise da ação corporal dos Profetas.....	p. 99
IV.2.6.2i - Análise descritiva do movimento.....	p. 99
IV.2.6.2ii - Análise interpretativa do movimento.....	p. 100
IV.2.6.2iii - Sub- texto da ação no texto bíblico.....	p. 101
IV.2.6.3 - Exemplo de análise da ação corporal do Profeta	
Isaías.....	p. 103

IV.2.6.3i - Tábua texto do Profeta Isaías.....	p. 103
IV.2.6.3ii - Análise descritiva do movimento do Profeta Isaías.....	p. 104
IV.2.6.2iii - Análise interpretativa do movimento do Profeta Isaías.....	p. 105
IV.2.6.3iv - Sub-texto da ação no texto bíblico do Profeta Isaías.....	p. 106

V - PROCEDIMENTOS DE MUTAÇÃO DA ESTRUTURA TEÓRICA, PARA A PRÁTICA PENDULAR DO MÉTODO DE CRIAÇÃO

V.1 - Utilização das imagens gravadas em vídeo como instrumento de desenvolvimento da coreografia.....	p. 110
V.2 - Laboratório de movimento.....	p. 112
V.2.1 - A improvisação como instrumento de desenvolvimento do repertório de movimento: Método Aglutinador.....	p. 112
V.2.2 - Estudo da organização espacial do movimento (níveis) do ritmo, do grau de energia aplicado ao movimento e da organização espacial no cenário.....	p. 114
V.3 - Do desenvolvimento dos elementos cênicos e do figurino na coreografia.....	p. 116
V.4 - Do estudo da música.....	p. 119
V.5 - Da disposição cenográfica à ligação das partes para integração do todo no espetáculo.....	p. 121

VI - DISCUSSÃO

VI.1 - Reflexões sobre o estudo coreográfico realizado com os

Profetas: caso Amós.....p. 124

VII - CONCLUSÃO

VII.1 - Considerações finais sobre a obra realizada.....p. 128

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia.....p. 133

OUTROS APRENDIZADOS:

DA TESE E DA VIDA

Relato de experiência interior de um artista no caminho da criação.....p. 141

APÊNDICES

1-	Relação das obras do Aleijadinho.....	p. 145
2-	Pesquisa de campo.....	p. 149
	2.1 - Coleta do material de vídeo e foto.....	p. 149
	2.2 - Entrevistas.....	p. 150
3-	Análise da ação corporal dos doze Profetas em Congonhas do Campo.....	p. 155
	3.1 - Isaías.....	p. 155
	3.2 - Jeremias.....	p. 161
	3.3 - Baruc.....	p. 166
	3.4 - Ezequiel.....	p. 170
	3.5 - Daniel.....	p. 176
	3.6 - Oséias.....	p. 181
	3.7 - Jonas.....	p. 186
	3.8 - Joel.....	p. 191
	3.9 - Amós.....	p. 195
	3.10 - Naum.....	p. 199
	3.11 - Habacuc.....	p. 203
	3.12 - Abdias.....	p. 208
4-	Combinação de dois Fatores do movimento.....	p. 213
5-	Roteiro do filme “Profetas em Movimento”.....	p. 219

GRÁFICOS

1-	Effort-shape e ações básicas.....	p. 241
	1.1 - Effort-shape.....	p. 241
	1.2 - Ações básicas.....	p. 242
	1.2.1 - Socar.....	p. 242
	1.2.2 - Talhar.....	p. 243
	1.2.3 - Pontuar.....	p. 244
	1.2.4 - Sacudir.....	p. 245
	1.2.5 - Pressionar.....	p. 246
	1.2.6 - Torcer.....	p. 247
	1.2.7 - Deslizar.....	p. 248
	1.2.8 - Flutuar.....	p. 249
2 -	Os vinte e sete pontos de orientação espacial.....	p. 251

QUADROS

1 -	Os elementos básicos das dimensões espaciais.....	p. 254
2 -	Os Fatores do Movimento.....	p. 256
	2.1 - Planos Espaciais: direção e dimensão associados aos Fatores de	
	Movimento.....	p. 256
	2.2 - Desenho dos níveis da Cinesfera e dos Planos Espaciais.....	p. 257

FIGURAS

- 1- Nossa Senhora da Piedade (Niterói - RJ.).....p. 61**
- 2- Nossa Senhora da Piedade (sec. XVII, Igarapu - PE.).....p. 61**
- 3- Nossa Senhora com seus símbolos (sec. XVIII, São Paulo - SP.).....p. 63**
- 4- O êxtase de Santa Teresa - Bernini.....p. 75**

Introdução

OBJETIVOS E JUSTIFICATIVAS

O objetivo deste trabalho é criar novas formas de aproximação ao processo de criação coreográfica em dança, utilizando um interjogo teórico-prático¹ que tem como objeto de estudo as esculturas dos 12 Profetas do Aleijadinho no Adro do Santuário do Senhor Bom Jesus do Matozinho em Congonhas do Campo (M.G, Brasil).

O interjogo teórico-prático é possível através do estudo dos princípios espaciais: Coréutica (ver p. 52) e a aplicação dos fundamentos teóricos e práticos da análise do movimento expressivo: Eukenética (ver p.51) desenvolvida por RUDOLF LABAN (1978).

A aplicação dos princípios da coréutica e da eukenética enunciados por LABAN (1978), permitem desenvolver um processo sistematizado de observação-transposição, da gestualidade do movimento expresso nas esculturas barrocas escolhidas , à dinâmica que anima a personalidade de cada Profeta. Este primeiro processo de observação-transposição deflagra um segundo processo de criação coreográfica, que guarda fidelidade à essência das atitudes internas que animam a gestualidade de cada Profeta , captada por Aleijadinho na escultura.

A necessidade de aprofundar no tema da criação coreográfica, seguindo este caminho, surgiu da procura de uma forma reflexiva e indutiva como fonte de inspiração no processo de criação em dança. A observação e

¹Empregamos o termo Interjogo teórico-prático no significado que Eusébio Lobo (1993) lhe deu ao se referir à conceitualização do processo no trabalho criativo em dança.

transposição de manifestações artísticas como poesias, textos, pinturas, esculturas, para outras artes é um método já conhecido e praticado na história da arte da dança, mas, geralmente, essa transposição é feita pelo coreógrafo de uma forma intuitiva e aleatória. Por isto, aprofundar nesta metodologia significa conceitualizar um método preciso de elaboração que contribua para a análise do processo criativo na coreografia em dança. Para tanto, fez-se necessário percorrer um caminho de criação que pudesse registrar o processo e seus novos instrumentos, sistematizar com rigor cada passo e vincular à análise consciente e sensível feita integralmente com mente e corpo. É a isto que chamamos de observação-transposição do movimento. Observar é olhar deixando-se impactar emocionalmente pela obra e analisar o que é visto dentro dos parâmetros apontados. Transpor é traduzir a emoção do que foi visto e a análise do que foi observado em movimento consciente, transformando o gesto estático (estátua) em gesto dinâmico (movimento).

No decorrer desse processo, as dificuldades apontaram para a necessidade de determinar uma metodologia específica para esse tipo de criação artística, emergindo uma sistemática também específica de observação. Esse sistema de observação só se definiu após um período de pesquisa bibliográfica, reflexão teórica, coleta de dados e, sobretudo, da experiência prática de transposição criativa do gestual das esculturas para o movimento.

É através do corpo, conceitualizado como "sentido" perceptual globalizante, que se entra em contato com a realidade imediata, objetiva ou subjetiva (no caso de sensações ligadas à emoção), física ou espiritual (no caso de rituais de incorporação). E é através da interação com essas realidades que o movimento corporal ativa ações de subsistência, de lazer, de religiosidade, de produção estética.

Entretanto, o sentido da visão(observação) é um dos mais ativados no cotidiano do homem, no que diz respeito tanto às suas tarefas de sobrevivência quanto, e principalmente, às suas experiências estéticas. Estas últimas , provindas tradicionalmente da experiência da "contemplação". Nesse último caso, o ato de "olhar" deflagra uma dinâmica de sensações e emoções muito particulares.

Por exemplo: uma visão rupestre, com suas cores verdejantes e floridas e suas formas soltas e ondulantes ao vento, em contraste com uma visão urbana , com sua paisagem cinza- concreto e suas formas estáveis, sólidas e recortadas em ângulo reto , causam diferente impacto no mesmo observador.

Dependendo das experiências anteriores, um homem do campo irá perceber muito mais agitação na cidade do que o homem urbano e vice-versa. Acreditamos, que o ato de contemplar causa no observador uma resposta direta no corpo.

No caso do principiante na arte da dança, a aprendizagem começa por movimentos de imitação a partir da "observação" de um modelo e "transposição" deste para seu próprio corpo; em um processo similar ao da criança. Esse processo de aprendizagem, através de uma sensação cinestésica, responde a um estímulo interno muscular e facilita a apreensão e memorização corporal da sequência de gestos e posturas envolvidas no movimento imitado.

No caso do artista coreógrafo, a aprendizagem não é apenas imitativa, mas transformadora. Ele observa o meio seletivamente e a partir daí escolhe seu "modelo inspirador".

Percebemos que na criação de uma nova obra, a observação de imagens estáticas tem suscitado, no olho seletivo do artista, uma atitude de apreensão e transformação dos elementos e qualidades essenciais das formas e dos conteúdos presentes na imagem observada.

Sabemos que os gestos e posturas são manifestações expressivas comuns a todos os seres humanos. Os escultores figurativos criam suas obras apresando a "vida" e a expressividade do seu modelo na forma estática. O coreógrafo, a partir do seu modelo inspirador, no caso uma escultura, cria movimentos ou recria os movimentos na dança, liberando a "vida" contida nessa forma.

Na atualidade, com o desenvolvimento das teorias de comunicação não-verbal, é possível resgatar, através de uma análise mais profunda, alguns aspectos da personalidade e suas manifestações mais sutis que não nos chegam através da palavra falada. Acreditamos que a compreensão desses aspectos seja possível através de um estudo aprofundado, justamente para tentar transcender as mensagens do artista, criando assim um continuum entre a inspiração-forma e forma- inspiração . Por exemplo: o artista inspira-se no gesto humano para criar uma escultura que é a inspiração do coreógrafo, que cria uma dança que é a inspiração de um poeta, que cria uma poesia que é a inspiração do ator, que cria o gesto que é a inspiração do escultor, que cria...

A análise das dinâmicas de movimento que se desprendem dos gestos e posturas de figuras estáticas é possível, na medida em que a postura apresenta uma "dinâmica congelada". Segundo SERRA (1991), uma pessoa não congela suas atitudes internas, mesmo durante uma pose: "... Identificam-se numa postura graus de tensão (de rígida a fluida), de foco (de

direto a multifocado), de passividade ou agitação latente (de rápido a lento) e de intenção (de firme a leve)” (SERRA, 1991,p.124).

Através da identificação das qualidades latentes, presentes em determinada pose estática pode-se traçar o perfil da ação dinâmica do movimento do personagem representado. É nesse contexto que se enquadra a tentativa de análise do gestual estático expresso pelos Profetas no Adro do Santuário do Senhor Bom Jesus do Matozinho, em Congonhas, para a realização de uma criação coreográfica.

Em termos históricos, as representações do movimento no palco já derivaram-se da observação, de festas populares e rituais religiosos, das cerimônias das cortes imperiais, assim como do ritmo mecânico do movimento na indústria, oferecendo a cada momento novos conceitos e padrões estéticos para as artes em geral. Assim, no meio da dança, vários artistas utilizaram esses recursos de observação e transposição para a criação e desenvolvimento de suas obras.

Segundo KOFES (1985) o corpo está sujeito às diretrizes de crenças e sentimentos que estejam na base da vida social deste : "podemos então , pôr em evidência a ligação entre a industrialização , o desenvolvimento do lazer e o tipo de atividades corporais praticadas na nossa civilização atual" (KOFES, 1985,p.43). Neste sentido a forma de utilização do corpo está sujeita às várias “ondas” de transformações econômicas e sociais sofridas pela sociedade que a representa.

Segundo PLAZA (1990), com a industrialização: "...As marcas individuais da produção anonimizam-se em proveito dos caracteres alográficos embutidos nas técnicas e nos códigos de transmissão. O coletivo sucedendo à noção de autoridade do processo individual" (PLAZA,1990, p.5).

Essa falta de individualidade afeta diretamente a relação do homem com o seu próprio corpo . De acordo com TOFFLER (1969), percebe-se a modificação das atitudes corporais do homem a partir da onda da industrialização, com seus princípios de padronização, especialização e sincronização.

Destacamos que o princípio da padronização trouxe um nivelamento das diferenças existentes. De fato, tudo foi padronizado, as máquinas, o tempo, os produtos, até os operários, em função de uma maior produção objetivando um maior consumo. A especialização vai além das esferas mecânico-industriais e atinge outras áreas. O próprio corpo é dividido em várias partes e cada segmento é tratado por um especialista. A sincronização , criada pela brecha crescente entre a produção e o consumo, fez uma mudança na relação das pessoas com o tempo. Segundo TOFFLER (1969), antes da industrialização os trabalhadores possuíam seu ritmo e suas canções de trabalho, que fluíam do ritmo das estações, dos processos biológicos, da rotação da terra e da batida do coração. Com a chegada da industrialização, as pessoas, encaixadas no sistema da marcha industrial, moviam-se de acordo com a batida da máquina. “Famílias de vários países da Europa, comiam, trabalhavam, dormiam e até faziam amor mais ou menos em uníssono” (TOFFLER, 1969, p.95).

Mas os processos de padronização e de treinamento da habilidade específica e da eficiência dos movimentos na indústria, levaram um grande estudioso, LABAN (1978), a desenvolver um método de observação dos elementos fundamentais do movimento: os Fatores do Movimento.

O desenvolvimento desse método marcou a história da ciência do movimento dramático, pois possibilitou um estudo mais analítico dos

esforços e das ações corporais básicas que o homem emprega no trabalho e na atividade expressiva.

O quadro teórico elaborado por LABAN (1978), facilitou o processo de observação e transposição proposto nesta dissertação; fornecendo instrumentos de análise como suporte metodológico para as etapas de observação, apreensão, descrição e transposição dos elementos dos movimentos "congelados" presentes nas figuras estáticas. Esse quadro teórico e seus instrumentos de análise auxiliam o observador-artista na interpretação das atitudes internas contidas no movimento "congelado"; e o inspiram a promover uma expressividade eficiente; promove-se assim uma consciência maior do movimento no momento da criação cênica-coreográfica.

Em resumo, para iniciar o aprofundamento da percepção e apreensão dos conteúdos presentes nos Profetas, foi escolhida uma abordagem de análise objetiva da obra a partir dos seguintes pontos de vista :

- 1- Estrutura, composição e forma do conjunto da obra (cap.IV 2.5.1).**
- 2- Contextualização histórica e da “fala corporal” explicitada por cada Profeta, na sua postura congelada (cap. IV 2.5.2).**
- 3- Leituras simbólicas presentes no Adro de Congonhas (cap.IV 2.5.3).**

Para desenvolver e expandir estes pontos de vista, foi necessário integrar previamente o conhecimento adquirido sobre os Textos Bíblicos dos 12 Profetas (cap.II 2); o arcabouço teórico da Comunicação Não-Verbal (Teoria de LABAN de Análise do Movimento Expressivo) (LABAN,1978) e Composição Coreográfica (cap.III).

Neste momento , as etapas da pesquisa teórica e prática foram sendo direcionadas nas descobertas, a cada passo, da meta planejada. A partir da

definição do estilo estético predominante nas obras a serem focadas no estudo: o Barroco; iniciou-se a “primeira volta da espiral”, nos procedimentos da pesquisa. Chamamos de “primeira volta da espiral”, pois percebemos, ao finalizar o trabalho, que o processo todo esteve marcado pelo movimento espiralado no processo de afunilar e expandir. Ora se abrindo para um conhecimento de princípios norteadores de um estilo , ora afunilando para a especificidade do objeto de estudo. Ora fechando para estruturar o caos de muitas fontes de inspiração coreográfica. Ora expandindo para não ficar preso a receitas estereotipadas de criação. Este processo foi o elo aglutinador das etapas da construção cênica objetivada

INTRODUÇÃO À CRIAÇÃO ARTÍSTICA EM DANÇA , A PARTIR DA OBSERVAÇÃO DE OBRAS "ESTÁTICAS" BARROCAS.

Nesta dissertação foi necessário refletir sobre as questões da "experiência estética" e da "fruição da obra artística", na medida em que a pesquisa realizada enfoca a transposição para a dança das características de movimento de algumas obras da arte Barroca. Através do gestual e postural presente nas obras, abordam-se os aspectos simbólicos e mitológicos expressos na dinâmica intrínseca das suas formas .

Porquê o Barroco

Quando tudo já parece ter sido feito na tecnologia e na arte, a pós-modernidade nos abre uma janela para o passado, como se pode ver em algumas obras arquitetônicas atuais, onde convivem numa mesma parede fragmentos e estilos de diversas épocas.

O importante parece ser o “re-descobrir”, o “re-ler”, o “re-criar” elementos do passado na atualidade com seus novos meios de produção. Assim,

quando se verifica que a imagem artesanal representa a natureza, a imagem industrial a grava e a imagem pós - industrial a simula , encontra-se uma ponte entre o mundo barroco e o atual.

No Barroco, a simulação e a teatralização da presença de Deus entre os homens ficou gravada nos ornamentos e pinturas dos templos, onde a ilusão de ótica , a composição de luzes e sombras e o movimento da figura artística retratada, ressaltando aos olhos do espectador, fazem o prenúncio de uma terceira dimensão. Daí o sentido de trazer à tona elementos e códigos da gestualidade barroca empregada na iconografia religiosa do Adro dos Profetas em Congonhas.

Ao se resgatar a essência do Barroco para a realização de uma criação artística atual, pretendeu-se ir além de uma simples sintonia de sensibilidade motivada pelo gosto estético. Esta busca revelou a expressão de graus de tensão, estruturada em espiral, que permearam todo o processo criativo. Estes graus de tensões permitiram os afunilamentos, focalizados no corpo , na técnica ou nos métodos; e permitiram também as expansões, multifocadas para a visão global e integrativa da prática e da teoria. Esse duplo movimento focado e multifocado conduziu a vivência corporal a uma experiência além da tridimensional na apreensão das características da obra observada. A partir do zoom que permite simultaneamente a aproximação e o distanciamento da pausa e do movimento, entramos na dinâmica do tempo ligado à fundação do gesto na dança.

Revisitando e identificando os conflitos expressos no conjunto postural presente nos Profetas, pretendeu-se, através da análise das dinâmicas de movimento implícitas nas esculturas, deflagrar um processo de composição

coreográfica que amplie as possibilidades de reflexão sobre criação estética na arte da dança.

CASSIRER (1967), argumenta que a experiência estética é infinitamente rica e está preta de possibilidades que não se realizam na experiência sensível ordinária, e afirma que: "En la obra del artista estas posibilidades se actualizan; saen a la luz y toman una forma definida" (CASSIRER, 1967, p. 216).

Um aspecto importante da criação parece ser o momento da transposição das características formais para a dinâmica expressiva que se esconde na forma estática encontrada no objeto. Neste sentido, estar aberto a uma experiência estética particular com a obra observada é um exercício de apreensão das qualidades intrínsecas a esta, que amplia as possibilidades criativas para a dança.

Outro aspecto importante do processo de criação artística nesta pesquisa é a "tradução" da linguagem expressa nas esculturas, pinturas e de conceitos vinculados ao estilo Barroco, para a linguagem da dança, "tradução", neste sentido, que vai além da transposição do gesto estático para o movimento, pois trata da tradução ou transposição das linguagens artísticas. CASSIRER(1967) aborda a questão com certa cautela. Para esse autor, toda obra tem sua própria linguagem característica, que é inconfundível e incambiável: "Los lenguajes de las diversas artes pueden ser colocados en connexion como, por ejemplo, cuando un poema lírico es puesto en música o cuando se ilustra un poema; pero no pueden ser traducidos uno en otro. Cada lenguaje tiene que cumplir una misión especial en la arquitectónica del arte" (CASSIRER, 1967, p. 229).

Acreditamos, portanto, que cada obra artística tem uma forma característica de expressão a qual é a própria materialização na sua linguagem. Sobre este aspecto da tradução, JAKOBSON (1969) é incisivo quando afirma: "A poesia , por definição , é intraduzível . Só é possível a transposição criativa: transposição intralingual de uma forma poética à outra, transposição interlingual ou, finalmente, transposição intersemiótica - de um sistema de signos para outro, por exemplo da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura "(JAKOBSON , 1969 ,p. 72).

Os termos "transposição" e "tradução" são empregados neste estudo para remeter ao processo de criação utilizado , que vai além da mera sensibilidade artística quando um código de " tradução " é oferecido pela teoria de Análise do Movimento Expressivo. Portanto, por um lado é uma tradução científica e por outro uma transposição criativa.

Nas muitas linguagens, das várias artes, a inter-relação dos elementos formais entre a linguagem e o conteúdo é intensa no processo de construção artística, isto faz com que cada obra seja única, na medida em que constrói as suas próprias relações com a realidade e a forma de comunicá-la.

A tentativa de transposição-tradução de linguagens proposta na pesquisa , está mais relacionada ao processo de releitura ou simbolização de um produto artístico já acabado- os Profetas de Congonhas- embora não fechado, e que através da fruição da pesquisadora passará para a linguagem da dança, a qual, com suas características de movimento, com sua arquitetura dinâmica, possibilitará a ressurreição e a expressão de elementos (conteúdos) que em outras obras (linguagem) se encontram em estado latente.

Essa leitura das obras barrocas, para uma transposição-tradução em dança contém os processos de "empatia" e "simpatia" definidos por PLAZA (1987) : "É evidente que tudo parece traduzível, mas não é tudo que se traduz . Traduz-se aquilo que nos interessa dentro de um projeto criativo (tradução como arte), aquilo que em nós suscita empatia e simpatia como primeira qualidade de sentimento, presente à consciência de modo instantâneo e inexaminável, no sentido em que uma coisa está à outra conforme os princípios da analogia e da ressonância. Pela empatia, possuímos a totalidade, sem partes do signo, por instantes imperceptíveis. Não se traduz qualquer coisa, mas aquilo que conosco sintoniza como eleição da sensibilidade, como afinidade eletiva" (PLAZA, 1987, p. 34).

As obras envolvidas nesta pesquisa são religiosas e carregadas de significados sacros. Segundo ECO (1979), as obras religiosas estão repletas de um repertório simbólico institucionalizado pelos ministros religiosos como veículo de transmissão de princípios teológicos. Ele ressalta que, hoje em dia, não existe mais uma relação fixa entre um repertório de imagens sagradas e um repertório de significados filosóficos, históricos e teológicos que perderam suas características de estabilidade. O "consumo" da carga sacra de uma estátua ou de uma figura pintada, a mundanização de elementos iconográficos, identifica-se com a crise de uma sistemática e de toda uma cultura que põe em dúvida a estabilidade de uma visão de mundo e estabelece uma pesquisa continuamente revisável.

ECO (1979) afirma: "Mesmo quando o poeta atinge um repertório simbólico tradicional, ele o faz para dar nova substância simbólica a velhas imagens míticas, e mesmo quando tenta universalizar o seu processo, confia à universalização a força comunicante da poesia, sem fiar-se de uma situação sociofisiológica existente; isto é, tenta instituir um modo de sentir e ver ..." (ECO, 1979, p. 242).

Quanto ao problema da tradução, relativo à transmissão e comunicação; sem dúvida alguma, a comunicação pela tradução, nunca chega a estar verdadeiramente concluída, o que significa, ao mesmo tempo, que ela nunca chega a ser totalmente impossível, considerando-se inclusive as mensagens mais subjetivas através da investigação de situações comuns e das várias possibilidades de trazer esclarecimentos.

Quando se concebe os Profetas como uma forma capturada em uma postura estática, está se apontando para uma correlação entre a semântica do significado e a semântica do significante, cuja união equivale ao sentido global do "Ser Profético". Deste modo, é coerente pensar que o sistema de signos originais (as esculturas) e a sua tradução para outro sistema de signos (a dança) é possível na medida em que os elementos formativos das respectivas linguagens formam um sistema de duas equações simultâneas . Embora difiram entre si, os valores absolutos dos elementos simetricamente correspondentes, numa e noutra equação, têm o mesmo valor relativo. É esse valor relativo que faz desses elementos, operadores poéticos para além do seu valor absoluto, ocorrências visuais específicas de cada linguagem, específicas e simultâneas .

A dança, como em outras artes, se alimenta de "metáforas" para o desenvolvimento de sua expressão criativa . E é na metáfora do silêncio , da forma "estática" na escultura, que se inaugura a leitura da dança , onde se descortinam os sentidos da memória individual ou coletiva no observador ativo.

Algozes e vorazes são esses Profetas , que a alguns incomodam com esse seu silêncio absoluto. Quando se tem o que dizer o silêncio não incomoda, ele prepara, instaurando sentido e conteúdo, mas quando não se tem o que

dizer, ele incomoda e domina. Neste sentido, faz-se necessário um aprofundamento no conteúdo das linguagens envolvidas na pesquisa: tanto os conteúdos presentes na escultura, quanto os conteúdos presentes na linguagem da dança. Verificando dessa forma o elemento comum de comunicação, que no caso dessa pesquisa é a expressividade que emana da postura das estátuas, a qual poderá ser medida por teorias de comunicação não-verbal e de análise do movimento expressivo.

Uma das principais características da escultura é o "silêncio" da forma estática, a pausa do movimento; já na dança a "fala" dinâmica das formas compõe uma das características mais marcantes nesta linguagem. "Silêncio" e "fala", "pausa" e "movimento", aparentemente características opostas, mas que na presente pesquisa se complementam. Da mesma forma que o Aleijadinho capturou toda a expressão dinâmica de cada personalidade profética em uma forma congelada, é tarefa, agora da dança, libertar da forma estática o "silêncio fundador" do movimento. Desta forma, a transposição de linguagens se dá através de um diálogo constante entre essas duas características. A forma estática passa a ser o testemunho da vida que por ali passou. Em outras palavras, o movimento se instaura na medida em que o "silêncio" não é só a iminência do movimento. Mas também o fôlego sorvido para a necessidade de expressão ativa, isto é, busca-se a pausa, o repouso da inspiração, na significação, na quietude. Dessa forma, pausa e movimento se completam e fazem parte de uma mesma espiral expressiva.

Esse diálogo só é possível, na medida em que existam os conteúdos equivalentes ou aproximados, sem os quais, seria impossível transpor as linguagens. Estes conteúdos expressam não só o significado conceitual como também o caráter especial das ligações estabelecidas entre as linguagens.

Dessa forma, com a ajuda norteadora dos fundamentos teóricos e práticos de análise do movimento expressivo e dos princípios da comunicação não-verbal, integram-se e transcendem a ordem dos códigos específicos e a ordem da poesia.

Assim, esta pesquisa de transposição de linguagens, do "estático" para o "em movimento", propõe uma maior liberdade na abordagem simbólica das imagens sagradas, onde as "afinidades" e o "consumo" dessas, e de toda uma carga de informações, intelectuais e emocionais, se converterão, processados e digeridos, numa visão criadora, artística e poética, possibilitando através da dança, que o "espírito" dos Profetas se liberte da pedra, da forma absoluta, do silêncio eterno. Na obra do Aleijadinho, encerrados eles estão, e buscam quem os liberte; basta um olhar de cumplicidade e entendimento, então o espírito da pedra toma o corpo do "observa a dor" e faz de sua força encurralada e comprimida por tantos séculos de silêncio, um impulso explosivo de libertação.

Embora estando lá, profundamente em pausa, quietos, os Profetas durões pulam sobre o "observador" e o conduzem para um movimento de volta ao passado. Neste mover o "observa a dor" já não se pertence, agora ele olha o passado dos Profetas, de Minas, do Brasil, um passado de ouro, de pedra sabão, marcado nas pedras proféticas de Congonhas, que dispostas como num ballado dançam uma dança de vida, de pecado e absolvição, onde o intento é envolver os fiéis que por ali passam na revolução espiral de suas posturas e, através dessa dança profética, fazer jorrar as palavras bíblicas como fontes de poder e sabedoria, violentas e dúbias, duras e tortas como a pedra sabão, fria e cinzenta, de que são materializados os Profetas do Aleijadinho, e ali, inevitáveis como a vida e a morte.

Cinéreos como a própria pedra sabão de que são feitos, esse mineiros Profetas em suas eternas posturas são, como disse Carlos DRUMMOND DE ANDRADE “.Mineiros na concentrada postura em que os armou o mineiro Aleijadinho; mineiro na visão ampla da terra, seus males, guerras, crimes, tristezas e anelos ; mineiros no julgar friamente e no curar com bálsamo; no pessimismo; na iluminação íntima; sim, mineiros de há cento e cinquenta anos e de agora, taciturnos, crepusculares, messiânicos e melancólicos” (DRUMMOND DE ANDRADE, edição especial , p.36).

I- O Barroco

I.1- O BARROCO NA EUROPA

O termo "barroco" teve sua origem na língua portuguesa e o seu significado remetia a uma pérola de formato irregular ou, segundo alguns historiadores, deriva do italiano "baroco", um obstáculo na lógica escolástica medieval.

A aplicação desse estilo na arte, desde sua origem, durante a ascensão do neoclassicismo (sécs. XVII e XVIII), provocou polêmicas, conflitos e hostilidades. Nessa época, até certo ponto, o estilo era definido em termos de oposição aos valores clássicos, ou seja ao fazer uma pintura, um quadro ou uma escultura, o artista não observava as regras de proporção e tudo era representado conforme os ânimos e caprichos deste.

Apesar dessa oposição aos valores clássicos o Barroco tem como fonte de inspiração a antiguidade clássica (principalmente a arquitetura e a escultura da Roma Antiga) e neste sentido pode ser considerada uma manifestação de retomada dos valores da Renascença.

O período também inaugurou uma época de expansão da arte em todas as frentes sem seus limites geográficos, em seus clientes e em suas categorias, refletindo o desenvolvimento econômico das terras mediterrâneas e dos países da orla atlântica, especialmente a Inglaterra e a França.

Os países colonizadores enviavam seus missionários católicos para as colônias (América Latina, América do Norte, Extremo Oriente) e através

desses, propagava-se a estética barroca, que surgiu principalmente como propaganda religiosa.

KITSON (1979) esclarece que a contra-reforma teve uma influência preponderante nas ordens religiosas (principalmente na Companhia de Jesus-1540), na medida em que a representação de idéias heréticas e temas incidentes ou irrelevantes foi proibida: “aumentou a produção de quadros e estátuas da Virgem Maria, dos mártires e santos, particularmente em estado de êxtase ou meditação; e a arte religiosa foi encorajada nas igrejas desde que fosse instrutiva para a Fé (numa acepção quase medieval) e conduzisse à devoção” (KITSON 1979, p. 12).

Neste sentido, percebe-se o "conflito" como uma das principais características do Barroco, presente nos artistas desta época; ao mesmo tempo que se retomavam as características da Renascença de equilíbrio, racionalismo, lógica e sobriedade, mas de uma forma descontrolada e sem refinamento lírico (característico no Renascimento), também se retomava o misticismo quase medieval imposto pelas ordens religiosas. Esta dialética vivida pelo Barroco: Iluminismo x Misticismo, provoca uma resposta do artista refletindo ou resolvendo este conflito através do movimento, da ânsia de novidade, do amor pelo infinito, pelos contrastes, provocando a dramaticidade, a exuberância e a teatralidade na realização de suas obras . O que como verdadeira natureza do espírito barroco, quer provocar o êxtase, a paixão, a fantasia e o instinto dos sentidos no observador.

Vários artifícios foram usados na arte barroca para a conquista emocional do espectador, usando para este fim desde o ilusionismo das pinturas nas naves das igrejas e da materialização de obras representando situações ou eventos não reais, até o uso da integração das várias artes como a arquitetura, escultura e a pintura.

Como por exemplo na obra - O êxtase de Santa Teresa - realizada por Gianlorenzo Bernini (1645-48) em Roma . Esta obra combina a escultura, arquitetura e pintura, projetando uma poderosa sensação de ilusão (mesmo na textura e no movimento de ondas do panejamento esculpido na pedra). KITSON (1979) afirma que, nesta obra, a finalidade do artista “é criar um convincente equivalente visual do relato da própria Santa Teresa sobre sua experiência mística” (KITSON, 1979, pg. 16).

Uma das características principais do Barroco é o dualismo, o confronto de temas opostos: amor-ódio, vida-morte, juventude-velhice, onde sempre se encontram o heroísmo, o ascetismo, o misticismo e o erotismo presentes. Estando quase sempre ligado à representação de temas religiosos, é comum deparar-se com a descrição do martírio e da penitência, ligando sempre o céu e a terra, o sobrenatural e o natural, o eterno e o efêmero, Deus e o homem. O estilo Barroco deixou gravado na história da arte uma tendência ao conflito, à abundância, à audácia, a uma atração inventiva e a uma pura energia expressa em movimentos arrebatados, muitas vezes marcados em espirais. O movimento espiral, fundamentalmente presente na obra barroca, é o limiar entre a consciência e a inconsciência, entre o mundo dos mortais e o dos imortais. Na espiral há a transcendência do homem barroco. Como semi-Deus, ele pode ter a visão/sensação passageira do perigo da morte da carne e da liberdade do espírito.

Pela espiral, os dráculas se transformam em morcegos e divindades se apossam de mortais. É por este caminho de movimento que se tem a consciência do poder de transformação, desde o código genético até às órbitas planetares. Estar em espiral, é estar em êxtase eterno, em contato com a origem, pronto para morrer e renascer, é o auge do sofrimento e

início do amor, é o auge da luz e início das trevas, não ha calmaria a não ser a do próprio movimento, não há paz-pausa.

O Barroco viveu a espiral como nunca na história do homem, a espiral tornada real, estética, a espiral tornada tornado, que a tudo arrasta e arrasa deixando uma grande torsão de terror e libertação, o caos eternizado no ouro.

O homem barroco rompe os limites do Ser proporcional e divino da postura clássica, tomado da visão de suas paixões e fraquezas, ao mesmo tempo que nega a visão clássica, se apegas e se inspira nos temas religiosos clássicos, mais uma vez afirmando a sua primeira essência: o conflito.

Essa característica barroca viveu o seu auge no Barroco Mineiro. Mesmo que tardiamente O Barroco transpôs as montanhas mineiras e no isolamento proporcionou ambiente à improvisação, à invenção e à criação autônoma.

Mas não é uma questão, uma dúvida, Ser ou não Ser. No Barroco o Ser e a sua negação estão obrigados a caminhar juntos: Deus e o diabo de mãos dadas na terra do ouro.

I.2- O BARROCO MINEIRO

A arte do continente Europeu era divulgada no Brasil, na época Colonial, através das ordens religiosas dos países colonizadores. Com a descoberta das minas de ouro em Minas Gerais houve uma grande confluência de pessoas vindas de todas as regiões do Brasil (nortistas, nordestinos,

paulistas) e de portugueses exploradores e religiosos para as regiões mineiras.

Segundo OLIVEIRA (1967) 500 mil negros foram empregados na mineração do ouro e do diamante. O negro empregado na mineração deveria ter padrões culturais mais elevados, pois o trabalho assim o exigia. Esta mudança qualitativa no processo de seleção dos negros escravos contribuiu para uma maior produção econômica e conseqüentemente abriu caminho, através da atividade de mineração, para a alforria destes negros, o que faz, num âmbito social, através de sua miscigenação com o branco, irromper a figura do mulato como a grande força humana da Colônia.

Esta união de pessoas, provindas de outras regiões e até mesmo a sua miscigenação provocou uma consciência da unidade nacional. Segundo este mesmo autor “o processo dos contatos inter raciais gerou uma crise inaudita de costumes, em cuja base está talvez um dos fatores principais da proliferação de tantas igrejas nas minas setecentistas, dando também o máximo de dignidade e de valorização social e não só estética e sexual ao conceito da modernidade brasileira” (OLIVEIRA, 1967, p. 55, 56, 57).

É neste contexto social, que aflora o estilo Barroco em Minas Gerais no século XVIII, como expressão dos conflitos místicos-religiosos, raciais ,sexuais e políticos. Na época em que este estilo se esgota no continente Europeu, com seus formalismos e virtuosidades, no Brasil aflora de forma plena, através do Aleijadinho (na escultura e na arquitetura), de Ataíde (na pintura), de Joaquim Emérico Lobo de Mesquita (na musica) e de outros artistas nacionais da época.

Em Minas, a repressão racial e econômica gerada com a exploração violenta do ouro pela colônia portuguesa, provoca o intercâmbio entre arte, religião e história. Assim, enquanto ocorriam violentos movimentos de libertação, como a Inconfidência mineira, o artista mulato com a sua força criadora materializava a expressão de um Cristo que, ao contrário de ser conformado com a agonia imposta, é um Cristo que se levanta contra o infortúnio e o martírio.

Neste sentido, denuncia-se que o Aleijadinho revitalizava o Barroco com uma força lírica avassaladoramente impetuosa e uma primitiva energia viril: "explosões de um artista atormentado traduzindo um atormentado momento de sua vida e da vida de sua pátria, sua terra e sua gente-transfiguração" (OLIVEIRA, 1967, p. 143).

O Barroco teve uma importância muito grande na evolução colonial. Ao mesmo tempo que tinha um profundo significado religioso também foi o reflexo das condições sócio-econômicas da época. A grande abundância do ouro facilitava o desenvolvimento e popularização das ditas artes eruditas.

Assim enquanto o povo contemplava os feitos artísticos dos grandes mestres, materializados em ouro e pedra sabão, ouvindo uma música local tão primorosa quanto a da corte, foi aprimorando e afirmando sua consciência nacionalista. Quando um povo toma consciência e se apegua naquilo que possui, ele pode querer mais e julgar de direito ter aquilo que ele não tem e que outros tem: a liberdade. Neste sentido, a inconfidência foi uma consequência lógica da manifestação da abastança cultural e econômica.

Nesta época, em Minas, algumas artes estavam no auge do seu desenvolvimento explicada talvez psico-socialmente pela união de três fatores: a intensa religiosidade católica, o fascínio pelo ouro e o desejo de afirmação e autonomia. Provavelmente o ouro abundante na região favorecia o espírito religioso dos colonos, proporcionando um incentivo eficaz na produção artística em geral: música, escultura, arquitetura, literatura e outras.

Existem relatos de duas festas que exemplificam a grande opulência e o fervor religioso da população desta região. São estas: O Triunfo Eucarístico; crônica da festa celebrada em Villa Rica, por ocasião da transladação do Santíssimo Sacramento da Igreja do Rosário para a Matriz de Ouro Preto, em 24 de maio de 1733; e o Áureo Throno Episcopal, narração dos festejos da posse do primeiro bispo de Mariana, frei Manoel da Cruz, em 28 de novembro de 1748. Estes relatos descrevem, com riqueza de detalhes, a interação das várias artes, incluindo o teatro e a dança, para a realização de um grande espetáculo para os olhos, onde conviviam, em uma mesma solenidade, o profano e o religioso.

O acervo musical setecentista de Minas é muito rico e variado, vai de músicas eruditas a populares, e é do mais alto nível artístico. O musicólogo Francisco Curt Lange realizou pesquisas que descobriram em Minas, um espantoso conjunto de obras musicais, muitas das quais até superiores às dos grandes compositores europeus da época, por exemplo: Joaquim José Emérico Lobo de Mesquita cuja obra está marcada por uma mensagem de alta espiritualidade. O acervo musical descoberto, era uma parte apenas da exuberante produção artística do séc. XVIII, havendo uma grande produção de músicas inspiradas em temas litúrgicos.

Nas artes plásticas, as obras que mais se destacam são as do gênio Aleijadinho, autor de um conjunto escultórico que merece, a seguir, destaque especial e que será amplamente focalizado no decorrer da pesquisa.

II- O Aleijadinho e os Profetas

II.1- O ALEIJADINHO

Um dos artistas brasileiros mais conhecidos no mundo é o finado Sr. Antônio Francisco Lisboa, escultor mineiro, mais conhecido por Aleijadinho. Alguns pesquisadores como BAZIN (1983), afirmam que este famoso escultor nasceu a 29 de agosto de 1730, em Bom Sucesso, num bairro da cidade de Ouro Preto, dependente da paróquia de N. S. da Conceição de Antônio Dias. Filho natural de Manoel Francisco da Costa Lisboa, insigne arquiteto português, teve por mãe uma africana ou mulata, de nome Isabel, escrava do próprio Lisboa, que a libertou por ocasião do batismo da criança.

Os registros que se têm a respeito da biografia do Aleijadinho sustentam que este era pardo-escuro, tinha um gênio agastado, a voz forte e a fala arrebatada. Sabia ler e escrever mas não consta que tivesse frequentado alguma outra aula além da de primeiras letras, embora alguns julguem provável que tivesse frequentado aulas de latim.

De seu pai, consagrado primeiro arquiteto da província, recebeu os conhecimentos de desenho, arquitetura e escultura. Deste modo, tornou-se um dos melhores artistas deste gênero, que existiu em seu tempo.

Sua vida pessoal era turbulenta. Homem de grandes paixões, encarnava o próprio espírito barroco entre o profano e o religioso. Com uma religiosidade fervorosa, fazia entusiastas leituras dos textos bíblicos e, ao mesmo tempo, cultivava um comportamento libertino, muitas vezes era visto tomando parte nas danças vulgares.

O certo é que, com o decorrer dos anos, sua vida desregrada lhe causou um grande dano à saúde e seu corpo foi palco de uma moléstia progressiva: seus membros iam sendo mutilados, as fortíssimas dores o levavam, por vezes ao excesso de cortar os próprios dedos das mãos. E para prosseguir em suas obras lhe eram atadas ferramentas no que lhe restavam dos membros.

Nesta época, seu gênio estava mais acirrado do que nunca, procurava afastar-se das pessoas e se por acaso alguém elogiasse seus méritos artísticos, ele se molestava, julgando irônicas todas as palavras que neste sentido lhe fossem dirigidas. Nestas circunstâncias se ocultava das pessoas, mesmo dentro dos templos, trabalhando oculto por uma tolda.

A obra deste artista é vasta² e está espalhada pelas cidades do ciclo do ouro em Minas Gerais. Sua arte está gravada nas capelas de São Francisco de Assis, de Nossa Senhora do Carmo e na das Almas em Ouro Preto; na matriz e capela de São Francisco na cidade de São João Del Rei; nas matrizes de São João do Morro Grande e da cidade de Sabará; na capela de São Francisco de Mariana; em ermidas das fazendas da Serra Negra, Tabocas e Jaguará em Sabará e nos templos de Congonhas.

Apesar da falta de conhecimento de técnicas e regras artísticas, o Aleijadinho deixou impregnada em suas esculturas a intenção de um verdadeiro artista na busca da expressão de um sentimento ou uma idéia, animados pela inspiração de gênio e do espírito religioso.

Em Congonhas do Campo (M.G), o Aleijadinho deixou presente uma de suas mais belas obras: Os Passos da Paixão e o Adro dos Profetas do Santuário do Senhor Bom Jesus de Matozinho. A obra realizada por Aleijadinho, neste

² Apêndice 1, a relação de algumas obras do Aleijadinho em Minas Gerais.

lugar, representou seu último empreendimento de grande porte, quando este já se encontrava debilitado pela doença. Portanto, a obra de Congonhas assume significado, na medida em que representa o máximo do esforço artístico e criativo do artista.

II.1.1- O ADRO DOS 12 PROFETAS EM CONGONHAS DO CAMPO

A obra realizada por Aleijadinho, neste lugar, repetimos: representou seu último empreendimento de grande porte, quando este já se encontrava debilitado pela doença, sem, por isto, lhe desgastar o gênio artístico e criativo.

A iniciativa de construir uma igreja devota ao Senhor Bom Jesus, na província de Minas Gerais, veio do português Feliciano Mendes que, depois de uma graça alcançada, resolveu dedicar sua vida ao culto desta imagem. Assim, em 1757 foi iniciada a construção da igreja.

Concordamos em que : "Não há dúvida de que os profetas do Aleijadinho são obras primas, e isso em três aspectos distintos: arquitetonicamente, enquanto grupo; individualmente, como obras escultóricas; e psicologicamente, como estudo de personagens que representa. Desde este último ponto de vista, elas são, em muitos aspectos, as esculturas mais satisfatórias de personagens do Antigo Testamento que jamais foram executadas, com exceção do Moisés de Michelangelo (1514-1516), na igreja de San Pietro in Vincoli, em Roma" (BURY,1991,p.29).

As 12 estátuas estão expostas a céu aberto às intempéries do tempo. O jogo de sombra e luzes reavivam as expressões e as posturas destes seres "estáticos" como em um teatro vivo da eternidade, mostrando a profundidade do interesse do Aleijadinho pela personalidade dos Profetas, bem como pela concepção heróica do tempo.

A partir da impressão dessa representação feita pelo artista dos Profetas bíblicos, somos conduzidos à investigar a fonte básica de esclarecimento desses personagens: os livros dos Profetas no Antigo Testamento da Bíblia.

II.2- LEITURA BÍBLICA DOS PROFETAS: ISAÍAS, JEREMIAS, BARUC, EZEQUIEL, DANIEL, OSÉIAS, JONAS, JOEL, AMÓS, NAUM, ABDIAS, HABACUC.

STORNILO (1990) nos ensina que a bíblia cristã tem duas partes: o Antigo e o Novo Testamento. Aprendemos que o Antigo Testamento é uma coleção de livros onde encontramos a história de Israel, o povo que Deus escolheu para com ele fazer uma aliança. Neste sentido, o Antigo Testamento é a história de um povo. Narra como ele surgiu, como viveu escravo no Egito, como possuiu uma terra, como foi governado, quais as relações que teve com outras nações, como estabeleceu as suas leis e sua religião. Apresenta seus costumes, sua cultura, seus conflitos, derrotas e esperanças.

O Novo Testamento ou a Nova Aliança é um conjunto de 27 livros, onde encontramos o anúncio da pessoa de Jesus e as consequências que ele trouxe, principalmente para os seus seguidores.

Nesta pesquisa enfocaremos o Antigo Testamento, por nele estarem contidos os Livros Proféticos, dentro dos quais procuramos o embasamento para o desenvolvimento do perfil do movimento dos personagens abordados no trabalho de criação artística.

O Antigo Testamento conta como este povo se comportou em relação a Javé . Mostra qual o projeto que Deus quis realizar no meio da Humanidade através deste povo. Esse projeto parece bem claro nesses livros: considerar só Deus como o Absoluto, para que as relações entre as pessoas possam ser fraternas e ter como centro a vida e a liberdade (STORNILO,1990).

O Antigo Testamento reúne 46 livros, onde encontramos as experiências, individuais e coletivas do povo de Israel com Deus. Esses livros formam quatro grandes blocos ou tipos de escritos: o Pentateuco, os Livros Históricos, os Livros Poéticos e Sapienciais e os Livros Proféticos.

Os Profetas abordados nesta pesquisa estão incluídos nos Livros Proféticos, que são uma crítica profunda do presente, para abrir caminhos para o futuro. Antes do exílio, os Profetas criticam as estruturas políticas, econômicas, sociais e religiosas injustas e opressoras, exigindo mudanças radicais para que se instaure uma sociedade segundo a justiça e o direito. Após o exílio na Babilônia, eles são anunciadores de consolação e esperança no Senhor, para que o povo de Israel possa reconstruir a sua história conforme o projeto da aliança com Deus.

Os Livros Proféticos normalmente são divididos em Profetas maiores e Profetas menores (por causa do tamanho dos livros). Os Profetas maiores são: Isaías, Jeremias, Ezequiel, Daniel. Os menores são: Baruc, Oséias, Joel, Amós, Abdias, Jonas, Miquéias, Naum, Habacuc, Sofonias, Ageu, Zacarias e Malaquias. A mensagem de cada um desses Profetas varia de acordo com o momento histórico em que viveram e de acordo com os ouvintes de sua pregação.

No Adro dos Profetas em Congonhas, estão excluídos os Profetas menores: Miquéias, Sofonias, Ageu, Zacarias e Malaquias. Tem quem defenda (STORNIOLO 1990), que os Profetas têm a característica de questionar uma situação presente e vislumbrar, assim, um futuro diferente para o seu povo. Mas isto às vezes faz com que os Profetas sejam confundidos com adivinhadores do futuro. Na verdade, porém, os Profetas têm aspectos profundamente conservadores, no sentido em que buscam encontrar a

tradição do verdadeiro Deus revelado a Moisés; buscam na ação histórico-libertadora de Deus a sua inspiração, como verificamos a seguir.

2.2.a- ISAÍAS:

Fé e Justiça Política-

O livro que traz o nome de Isaías pode ser dividido em três grandes partes: os capítulos de 1 a 39 contêm a mensagem do Profeta chamado Isaías. A preocupação central do profeta é a "santidade de Deus", isto é, só Deus é Absoluto . Isaías denuncia a aliança com as grandes potências, mostrando que a nação só será salva se permanecer fiel a Deus e a Seu projeto, onde a justiça é o valor supremo.

Os capítulos de 40 a 55 foram escritos por um Profeta anônimo na época do exílio em Babilônia, apresentando uma mensagem de esperança e consolação. Esse Profeta é comumente chamado de Segundo Isaías.

Os capítulos de 56 a 66 são atribuídos a um Terceiro Isaías. Apresentam uma coleção de oráculos anônimos que procura estimular a comunidade que saiu do exílio e se reuniu em Jerusalém com os que estavam dispersos.

II.2.b- JEREMIAS:

Uma Nova Aliança- em meio ao conflito

As características do livro de Jeremias diferem dos outros Livros Proféticos, principalmente pelos dados pessoais e confissões que aí aparecem. Enquanto os outros Profetas pouco descrevem sua situação pessoal, Jeremias não esconde a sua alma e nos dá um testemunho comovente das crises interiores que atravessou.

Por mais de quarenta anos (628-586 a.C), Jeremias esteve em contínuo conflito com os seus compatriotas, com seus chefes, com os sacerdotes e os falsos Profetas, tornando-se discutido e debatido pelo país inteiro (15,10). Plenamente consciente de sua missão, Jeremias anuncia com todas as forças o projeto de Deus presente na Aliança e sai em defesa dos pobres, oprimidos e fracos (5,26-28). Por isso ele denuncia abertamente a falsidade da segurança religiosa unida a uma prática injusta e idólatra, e combate a corrupção que mina a sua pátria por dentro. Como outros Profetas, vê na chegada do inimigo externo o castigo de Deus, por causa dos desmandos cometidos no seio da nação (4,5-31). Por isso é acusado de derrotista e traidor pelos militares, é perseguido e preso. Jeremias pregava a sua confiança em um Deus que é sempre fiel e que pode manter seu relacionamento conosco, superando inclusive, qualquer mediação institucional.

II.2.c- BARUC:

Arrependimento e Conversão-

O livro de Baruc é composto de vários textos com gêneros literários diferentes. Depois da introdução histórica (1,1- 4), aparece uma primeira parte em prosa, contendo uma confissão de pecados e uma súplica (1,15-3,8). A segunda parte é uma poesia. Contém uma exortação no estilo dos Livros Sapienciais (3,9-4,4) e um oráculo que fala da restauração de Jerusalém e do povo (4,5-5,9). Finalmente, há uma carta atribuída ao Profeta Jeremias . Esses textos não são de Baruc, mas provavelmente foram escritos no séc. II a .C.

O livro de Baruc tem o mérito de conservar os sentimentos religiosos dos israelitas dispersos pelo mundo todo, após a ruína de Jerusalém. Ao lado da consciência de seus pecados, o povo conserva uma viva esperança, pois acredita que Deus não o abandona e continua fiel às suas promessas. Se houver arrependimento e conversão, estão certos do perdão divino: serão reunidos de novo em Jerusalém.

II.2.d- EZEQUIEL:

Um Coração Novo- Justiça

O Profeta Ezequiel exerce a sua atividade entre os anos 593 a 571 a.C . Sacerdote, exilado em Babilônia com uma parte de seu povo, anuncia aí as sentenças de Deus. Ezequiel sabe que o sistema está agonizando implacavelmente e de maneira irreversível: Jerusalém será destruída ! Segundo ele, o tipo de sociedade que ainda resiste sofre de uma doença crônica, que não tem cura: submeteu-se àqueles que lhe ofereciam uma vida fascinante e de luxo, abandonando o projeto de Javé . Por isso, Ezequiel vê o próprio Deus deixando o templo (11,22-24) e largando os rebeldes a bel prazer de seus "amantes".

Isso é causa de sofrimento para o Profeta, mas não de desânimo e desespero. Para ele o futuro é uma renovação, uma ressurreição (Ez 36-37), uma perpétua novidade. Jerusalém será recriada, uma nova ordem aparecerá e dentro do homem baterá um coração novo (Ez 40-48). Onde a justiça de Deus prevalecerá.

II.2.e- DANIEL:

O Triúnfo do Reino de Deus-

O livro de Daniel é um escrito apocalíptico. Surge no momento em que a comunidade está sendo perseguida e em crise, no séc. II a. C. É uma época em que o rei Antíoco IV quer acabar com a cultura, os costumes e a religião dos judeus e, por isso, persegue aqueles que não se sujeitam aos padrões da cultura grega que ele procura introduzir. A finalidade do livro de Daniel é sustentar a esperança do povo fiel e provocar a resistência contra os opressores.

Na primeira parte (Dn 1-6), conta-se uma história passada sob o domínio dos persas, mostrando como Daniel e seus companheiros resistiram aos poderosos do Império e permaneceram fiéis à sua religião, e assim foram salvos por Deus. Na segunda parte (Dn 7,12), através de uma linguagem metafórica, o autor divide a história em etapas, mostrando o conflito das grandes potências. Ressalta que a última etapa da história está perto, o Reino de Deus está para ser implantado e, por isso, é preciso ter ânimo, coragem e resistir ao opressor, permanecendo fiel. Nessa luta sem esmorecimento há uma profunda convicção, fé de que o único poder é o de Deus, e de que ele é o dono da história.

II.2.f- OSÉIAS:

Deus é Amor Fiel-

Toda a pregação de Oséias está impregnada por uma experiência pessoal tão profunda que se tornou para ele um símbolo (Os 1,3). Oséias tinha uma

esposa que amava com todo o seu coração, mas que o deixou para se entregar a outros amantes. Esse amor não correspondido do Profeta ultrapassou o nível de frustração pessoal para ser uma enorme força de anúncio de outra relação: do Deus sempre fiel e cheio de amor abandonado pelo seu povo, que preferiu correr ao encontro dos ídolos .

Oséias torna-se, então, denunciador de todo tipo de idolatria, que ele chama de prostituição. Essas "prostituições", não são somente a adoração de imagens de ídolos, mas inclusive as alianças políticas com potências estrangeiras que provocam dependência, exploração econômica e opressão (7,8-12; 8,9-10).

Oséias, porém, não é só um acusador, mas também anuncia o amor fiel e misericordioso de Deus para com o seu povo, se este se converter e voltar a conhecê-lo.

II.2.g- JOEL:

O Dia do Julgamento-

Os dois primeiros capítulos narram uma terrível invasão de gafanhotos que devasta toda a plantação do país. Diante disso Joel pede a participação de todos (Profetas, sacerdotes, e povo) numa grande manifestação de penitência e jejum para suplicar a Deus que afaste a catástrofe.

Os capítulos terceiro e quarto descrevem o julgamento de Deus sobre as nações e a vitória final. Parece que a primeira parte não tem relação alguma

com a segunda. No entanto uma expressão une todo o livro: "o Dia de Javé", isto é, o juízo final. Então, o que na primeira parte eram gafanhotos ou exército inimigo, na segunda se transforma em exército de Deus; a praga se torna apenas uma comparação para exemplificar o grande dia em que a humanidade prestará contas a Deus.

II.2.h - AMÓS:

Social Contra a Injustiça -

No início do século VIII a.C. (760 a.C.) um sitiante (7,14), chamado Amós, converteu-se a Deus (3,5), deixou sua vida tranquila no sul e foi anunciar e denunciar no norte, onde reinava Jeroboão II (1,1). Um "leão começava a rugir" (3,8), colocando em pânico todo um regime de injustiças.

E Amós não denunciava genericamente a injustiça social. Ele "dava nome aos bois ": os ricos que acumulavam cada vez mais, para viverem em mansões e palácios (3,13-15; 6,1-7), criando um regime de opressão; as mulheres ricas, que para viverem no luxo e na riqueza, estimulavam seus maridos a explorar os fracos (4, 2-3); os que roubavam e exploravam, e depois iam ao santuário rezar, pagar dízimo, dar esmolas para aplacar a própria consciência (4,4-12; 5,21-27).

II.2.i- ABDIAS:

Contra a Falta de Solidariedade-

O livro do Profeta Abdias é um pequeno escrito com apenas 21 versículos. Ele aborda a questão da necessidade de solidariedade entre os mais fracos diante de um opressor mais forte. Seu país estava sendo pilhado e destruído pelos babilônios. Então Abdias reparou que Edom, país-irmão (cf. Gn 25, 17-28), ao invés de ajudar, bandeou para o lado mais forte. E Edom até estava gostando do que acontecia: aproveitava para conquistar terras, participar da pilhagem, ajudava a matar e perseguir, "dedurava" os que estavam escondidos e pediam proteção (vv. 11-14).

II.2.j- JONAS:

O Amor de Deus Não Conhece Fronteiras-

Enquanto os Profetas ameaçam as nações pagãs, o livro de Jonas relata a conversão e anuncia a misericórdia a um dos povos mais odiados por Israel. Os Profetas estão sólidamente enraizados na situação político-social; Jonas parece estar solto no ar.

Para Jonas, Javé não é um Deus nacional, mas um Deus de toda a humanidade; ele quer que todos se convertam para que tenham a vida eterna (Jn 4,2). A obra nasceu no pós exílio, quando o povo judeu estava se fechando num nacionalismo exagerado e exclusivista (Esd 4,1-3; Ne 13,3), bem refletido na mesquinhez do justo Jonas. Mas os caminhos de Deus são diferentes dos caminhos dos Homens: Deus quer salvar também os inimigos, os pagãos de Nínive, capital da Assíria, modelo de crueldade e opressão contra o povo de Israel.

A aventura de Jonas é celebrada simbolicamente como um sinal de morte e ressurreição de Jesus: assim como Jonas ficou três dias no ventre do peixe,

Jesus vai ficar três dias no ventre da terra, e depois ressuscitará, como Jonas que voltou à luz do dia (Mt 12,39-41 e para eles; 16,4).

II.2.k- NAUM:

A Ruína do Opressor-

A atividade profética de Naúm se desenvolveu entre 663 e 612 a.C. Seu livro é a visão da queda de um império: a Assíria, "o leão que enchia de presas os seus antros" (2,13), o opressor de Israel (9,12-13). É um canto em que o oprimido sente a sua libertação, porque o Império que domina as nações está prestes a vir abaixo. Um salmo inicial mostra Javé como juiz agindo na história (1,2-8). Ele é apresentado como o Deus ciumento e vingador, cheio de furor (1,2) e ao mesmo tempo como o Deus bom, um abrigo para os que são perseguidos (1,7). Neste salmo já transparece que Javé é o Senhor de tudo e de todos, de oprimidos e opressores, mas de maneira diferente. Nas sentenças seguintes (1,9-2,1) dirigidas alternadamente ao oprimido (Judá) e ao opressor (Assíria), Javé também se apresenta alternadamente como vingador e como bom.

II.2.L- HABACUC:

O Justo Viverá Por Sua Fidelidade-

O Profeta Habacuc inicia o seu livro interrogando a Deus e pedindo socorro, pois ele está cansado de ver o seu país sofrer uma opressão violenta, onde a lei enfraquece, o direito está distorcido e onde o ímpio cerca o justo (1,2-4). A resposta de Deus não satisfaz o Profeta, que através de um invasor

substitui uma violência por outra pior (1,12-17). Habacuc insiste em esperar uma resposta de Deus. Esta vem e, agora, com uma proposta diferente, mais difícil, que exige paciência, mas que não falha: "o justo viverá por sua fidelidade" (2,4). Os que sofrem as consequências da violência agora são chamados a serem agentes na história, opondo-se firmemente aos que não são retos. Isso só será possível se esse grupo for fiel à vontade de Deus, se estiver permanentemente vigilante na realização da justiça.

A partir das informações contidas no texto bíblico de cada Profeta, começamos a perceber uma confirmação da representação do Aleijadinho em relação às características de personalidade desses personagens. Esta idéia foi confirmada posteriormente com o aprofundamento das teorias de Comunicação Não-Verbal e a Análise do Movimento Expressivo de LABAN. Outra volta na espiral em direção ao processo de criação, foi completada.

III- O Corpo em Movimento

III.1- COMUNICAÇÃO NÃO-VERBAL

O fenômeno da comunicação humana se dá em vários níveis simultâneos, conscientes e inconscientes. A percepção da mensagem falada no sistema linguístico codificado, não é mais importante que a percepção dos sinais emitidos pelos olhos, ouvidos, nariz, órgãos táteis e pelos gestos e posturas da pessoa observada .

Com a observação deste conjunto global de sinais, que formam a mensagem final, quando num processo de decodificação, percebe-se a interação dos vários canais da mensagem, nos dando uma informação mais completa sobre o interlocutor (emissor).

A comunicação não-verbal segundo CORRAZE (1982), utiliza três tipos de suporte para emitir basicamente três tipos de informações. Estes suportes são:

- 1- O corpo nas suas qualidades físicas, fisiológicas e nos seus movimentos. Por exemplo, uma pessoa alta e magra se move de maneira completamente diferente de uma pessoa baixa e gorda.
- 2- Os artefatos, que são sobrepostos ao corpo: como roupas, tatuagens (mutilações rituais ou não); e artefatos produzidos pelo homem, que se localizam ao seu redor. Por exemplo: existem grupos ou "tribos" de adolescentes que se identificam pelos enfeites e roupas que usam: os metaleiros usam roupas de couro, correntes e tatuagens; os darks usam roupas pretas; os funkeiros usam bermudas e calças largas com motivo xadrez.

3- O espaço que envolve o homem: físico , territorial (que cerca o corpo ou está a ele ligado). Por exemplo: uma mãe pode arrumar de forma diferente o quarto do seu bebê. Se for homem a decoração pode ser feita de maneira mais sóbria e em tons de azul, se for mulher o quarto vai estar mais enfeitado e em tons de rosa.

Segundo CORRAZE (1982), com relação aos tipos de informações, de maneira geral, podemos considerar que são:

1- Sobre o estado afetivo (emocional) e pulsional do emissor. Por exemplo: se uma pessoa se encontra triste, o seu centro de leveza do corpo pode estar mais encolhido e seus movimentos mais limitados e pesados; se esta se encontra alegre, o centro de leveza poderá estar em expansão.

2- Sobre a sua identidade. Por exemplo: quando um desconhecido nos cumprimenta com um determinado gesto ou expressão, podemos reconhecer não só a sua personalidade (se é uma saudação convencional ou não), como também, através de seu modo de vestir, suas bases sociais, nacionais e de educação, seu passado e as circunstâncias atuais que o cercam.

3- Sobre o meio exterior. Por exemplo: podemos conhecer a personalidade de uma pessoa através da forma com que esta organiza o seu quarto, a mesa do escritório ou a sua casa.

Certamente, um gesto isolado não pode dar um quadro mental completo do sujeito em questão, mas através das dinâmicas do movimento, presentes nas ações corporais, podemos perceber graus de tensão (de rígida a fluida), de focalização (de direta a multifocada), de passividade ou agitação latente

(de rápida a lenta), e de intenção (de firme a leve). LABAN (1978), nos dá um quadro refinado de avaliação, impedindo que esta seja subjetiva ou superficial (gráfico nº.1, p. 241).

Estes indicadores qualitativos do movimento podem levar ao conhecimento dos aspectos da personalidade e suas manifestações mais sutis. Mesmo durante a pose de uma figura estática estas dinâmicas do movimento, não manifestas, ainda permanecem latentes.

É deste material dinâmico que agita o movimento que o coreógrafo se serve para criar.

III.2- ANÁLISE DO MOVIMENTO NA COMPOSIÇÃO COREOGRÁFICA

Compor uma coreografia aqui, é fazer uma dança com um determinado plano de criação. Ou, dito de outro modo, coreografar é definir uma sequência de movimentos que transmitem alguma coisa em um espaço de apresentação ou palco. O trabalho desta arte consiste em estruturar e compor os elementos de som e desenho em movimentos organizados, de modo a resultar em um padrão ou sequência harmônica.

Segundo ELLFELDT (1970), a dança é uma linguagem, uma forma especial de linguagem. Não há palavras, nem existe uma mensagem literal na linguagem da dança. A "fala" da dança está dita em frases de movimentos expressivos. A técnica requerida para a dança demanda uma dedicada manipulação do corpo, tanto mais específica quanto mais está de acordo com o estilo particular da dança. Atualmente, a dança não tem limites para o grau de habilidades ou o tipo de ação solicitados ao profissional de dança. A única restrição para o movimento potencial são as imposições anatômicas ou fatores fisiológicos (ELLFELDT,1970).

Para o artista coreógrafo, qualquer tipo de movimento pode ser o suporte que da origem à sua inspiração ao começar uma dança. Atrás do processo de criação de um profissional desta arte, está justamente a sua personalidade: a maneira específica de perceber o meio ambiente, o seu jeito particular de expressar através do movimento, as imagens poéticas

diretamente ligadas à materialidade e possibilidade corporal. Seriam todos suportes para a efetividade de sua “comunicação” através da arte.

Como o poeta usa a estrutura da linguagem escrita, com as suas características de forma, espaço, ritmo e conteúdo na maneira de conjugar e interrelacionar as palavras na folha em branco; da mesma forma o coreógrafo bailarino para se comunicar usa a estrutura das frases de movimento no seu gestual, estruturando o corpo através da ordem fundadora criativa que organiza o caos a partir de infinitas possibilidades. Este caos organizado é a própria informação sobre o estado afetivo, sobre a identidade do autor e sobre o meio exterior.

Por outro lado, verificamos que o processo de composição em dança usa os elementos comuns à física da criação nas várias artes: a) dinâmica ou energia, b) espaço, c) ritmo, d) forma, e) conteúdo, princípios estes, fundamentais em qualquer obra expressiva. Um dos aspectos primordiais do processo de composição coreográfica é a coerência do uso destes fatores.

III.2.1- INTRODUÇÃO À TEORIA DE ANÁLISE DO MOVIMENTO DE RUDOLF LABAN

LABAN (1978), um grande estudioso do movimento, contribuiu de maneira significativa para o entendimento dos Fatores fundamentais presentes nas ações corporais. Através de suas descobertas, abriram-se novas possibilidades de reflexão sobre o processo de criação e realização técnica eficiente de uma determinada frase de movimento expressivo na arte da composição coreográfica.

LABAN (1978) analisou o movimento como se fosse uma arquitetura viva, na medida em que este último ocorre no espaço, criando formas e caminhos, mudanças de relações e lugares. Desenvolveu um método de estudo e observação de atitudes e movimentos do corpo humano, de acordo com as qualidades de esforço realizadas por este, combinando as variações das qualidades de Peso (firme-forte, leve-fraco), Espaço (atitude direta ou multifocada), Tempo (urgência ou não do movimento), e Fluência (a sensação de ligação ou contenção dos movimentos: graus de controle), e associando estas variações à atitude interna, mental e emocional, da pessoa em movimento (gráfico n°. 1, p. 241).

A palavra "esforço" empregada por LABAN (1978) refere-se aos aspectos qualitativos do fluxo de energia no movimento. A teoria do esforço-forma reúne o estudo da " Eukénética", ou dos aspectos qualitativos do

movimento, e da "Corêutica", ou dos aspectos formais de organização no espaço, os princípios espaciais que regem a forma do movimento.

A Eukenética envolve o estudo das qualidades dos Fatores do Movimento. Os Fatores do Movimento e a sua relação com a personalidade do indivíduo foi desenvolvido pôr NORTH (1978). Existem atitudes ligadas a cada Fator de Movimento: quando o indivíduo domina o Fator Fluência, domina a precisão: sua atitude de controle dos graus de liberdade do seu movimento, responde pelo ser preciso; dominando o Fator Espaço ele domina a atenção: enfatizando o foco direto ou multifocado ele tem uma atitude mais alerta ou atenta; quando o indivíduo domina o Fator Peso domina a intenção do movimento: o ser firme ou delicado dá às atitudes uma intenção mais, ou menos assertiva; finalmente quando o indivíduo domina o Fator Tempo domina a decisão: a maior ou menor urgência do movimento faz que as atitudes sejam mais ou menos arrojadas ou impulsivas, ou mais ou menos ambivalentes afetando a decisão.

Precisão, atenção, intenção e decisão, são estágios de preparação interior de uma ação corporal. Esta ação só se manifesta quando o esforço é ativado (motivado) de dentro para fora e encontra a sua expressão concreta no movimento do corpo. A combinação destes quatro Fatores do Movimento dão origem ao Repertório Individual de Movimento, que é único para cada indivíduo e tão específico que, quando é "capturado" na escritura simbólica Labanotation³, permite a análise da personalidade. Como afirma SERRA (1990) "Acredito que experiências significativas que alteram a estrutura de personalidade são as mesmas que irão alterar o Repertório Individual de Movimento" (SERRA, 1990, p.172).

³ Sistema de notação do movimento desenvolvido por LABAN(1978).

A Corêutica, por sua vez, lida com os princípios de orientação espacial, através dos quais pode-se analisar descritivamente o movimento humano.

Ainda dentro da Corêutica, a Cinesfera é um conceito desenvolvido por LABAN (1978), definindo-a como a região do espaço que pode ser alcançada com qualquer extremidade do corpo, sem sair do lugar. A Cinesfera tem uma característica de elasticidade, que na vida cotidiana pode estar relacionada aos aspectos emocionais: dependendo da preferência ao se escolher usar a Cinesfera interna em um estado mais introspectivo, ou ocupar a Cinesfera média, social ou externa, nos estados mais extrovertidos.

Para estudar sistematicamente o espaço, LABAN (1978) observou a fluência da forma (expandir e contrair), e identificou nos planos as dimensões espaciais de comprimento, amplitude, e profundidade - as quais têm origem nos seus respectivos planos espaciais: vertical (cima, baixo), horizontal (lado, lado) e sagital (frente, trás). (quadro nº.2, ps. 256 e 257).

Para desenvolver o sistema de notação coreográfica, LABAN (1978), utilizou uma grafia onde definiu os níveis onde o movimento ocorre no espaço e orientou radialmente, a partir de um ponto central, 27 direções espaciais (gráfico nº. 2, p. 251).

Segundo SERRA(1991) um outro aspecto da Corêutica é a distinção feita entre os movimentos gestuais e posturais. Os movimentos gestuais são aqueles que ocorrem nas extremidades do corpo sem o envolvimento do corpo como um todo (um político conversando com uma postura ereta do

tronco e apenas movimentando mãos e braços). Já os movimentos posturais são aqueles em que o centro do corpo participa da ação ou da mudança de atitude corporal (um homem lutando, dando socos).

O conjunto do estudo da Corêutica e da Eukenética permitem reconhecer as relações do movimento com o espaço exterior e as relações deste com as atitudes internas que motivam o movimento. Este conhecimento leva à percepção e à interpretação de traços do caráter e da personalidade de quem executa o movimento, ao mesmo tempo que permite a reprodução precisa do mesmo, guardando a característica expressiva inerente, num trabalho de caráter artístico (mímica, dança, teatro).

Estes instrumentos de análise do movimento desenvolvidos por LABAN (1978) colaboram significativamente no repertório de possibilidades a serem explorados pelo artista coreógrafo.

Cada coreógrafo tem seus estímulos específicos para desenvolver a habilidade de exploração de idéias em movimento. O estilo individual da mecânica de criação na dança passa por vários métodos, desde improvisação espontânea, método reflexivo, físico cumulativo, justaposição, múltipla solução, narrativo, emotivo-simbólico e metalinguagem. O coreógrafo, não está limitado a qualquer um destes métodos, ele poderá descobrir outras possibilidades criativas, mas podendo eleger com maior enfoque um determinado processo de criação.

Nesta pesquisa, foi usada uma combinação destes métodos como instrumento no processo de criação das coreografias dos Profetas, mas

mantendo sempre como enfoque norteador o método de LABAN (1978), para definir e orientar a combinação de movimento expressivo específica para cada Profeta.

IV- Metodologia

IV- METODOLOGIA

IV. 1 - NÍVEIS DE ESTUDO DO OBJETO PESQUISADO

Para esclarecimentos sobre o andamento metodológico da pesquisa identificamos cinco etapas de trabalho, durante as quais cinco níveis de aprofundamento foram possíveis.

No desenvolvimento do interjogo teórico-prático proposto na pesquisa, tornou-se necessária a elaboração de um processo que resultou em cinco modos de estudo de aproximação ao objeto pesquisado. A estes cinco modos de aproximação deu-se o nome de Níveis de Estudo do Objeto Pesquisado, os quais aconteceram nas cinco etapas aludidas da pesquisa. Alguns momentos do estudo teórico, aconteceram simultaneamente à prática, noutros momentos, a prática levou à necessidade de mais aprofundamento teórico e vice versa, a teoria conduziu à prática de forma mais estruturada.

No primeiro caso, está a visita ao Adro e as facilidades que a FUMCULT* ofereceu para ter acesso ao seu material bibliográfico; no segundo, está o aprofundamento do estudo de Laban, permitindo a identificação das atitudes internas contidas no gesto dos Profetas, durante as improvisações. Estes níveis de aprofundamento e desenvolvimento do trabalho proposto, foram possíveis a partir da inter-relação dos dados coletados nas etapas de pesquisa.

IV.1.1- Num primeiro nível, foi feito um estudo objetivo da estrutura, composição e forma do conjunto da obra do Aleijadinho em Congonhas do Campo. Cujos códigos estilísticos foram observados posteriormente nos

*** FUMCULT: Fundação Municipal de Cultura, Lazer e Turismo de Congonhas do Campo.**

adereços e figurinos, guardando fidelidade à interpretação feita por ele dos 12 Profetas (Cap. II 1.1.; Cap. IV 2.5.1.).

IV.1.2- Num segundo nível, foi feito um estudo de contextualização histórica da obra do Aleijadinho, da “fala corporal” explicitada por cada Profeta, na sua postura congelada, no Adro (Cap. I.2.; Cap.IV 2.5.2.).

IV.1.3- Num terceiro nível, foi feito um estudo do conteúdo simbólico dos 12 Profetas no Adro do Santuário do Senhor Bom Jesus de Matozinho em Congonhas do Campo (Cap. IV 2.5.3.).

IV.1.4- Num quarto nível, foi feita uma leitura bíblica de cada Profeta segundo aparece nos livros do Antigo Testamento, a qual revelou motivações e atitudes internas próprias de cada personagem bíblico (Cap. II 2.).

IV.1.5- Num quinto nível, foi possível integrar os quatro níveis anteriores de leitura da obra, com a leitura dinâmica que utiliza o método LABAN (Cap. IV 2.6.).

Esta integração permitiu elaborar, desde uma leitura dinâmica do movimento, até as características das estruturas de personalidade reveladas por cada Profeta. A partir daí, foi feita uma transposição criativa destas estruturas para uma sequência de movimentos, que utilizou, na sua linguagem expressiva, as mesmas qualidades de movimentos encontradas nos objetos estudados.

IV.2- ETAPAS DE TRABALHO

IV.2.1- PESQUISA BIBLIOGRÁFICA

(PRIMEIRA ETAPA)

Como primeira etapa de trabalho, foi realizada uma pesquisa bibliográfica sobre os principais temas abordados na pesquisa: os princípios do Barroco em geral (Cap. I 1.), o Barroco Mineiro (Cap. I 2.), o Aleijadinho (Cap. II 1.), o Adro dos Profetas em Congonhas do Campo (Cap. II 1.1.), o Antigo Testamento (enfocando os Profetas presentes em Congonhas) (Cap. II 2.), a Teoria de Análise do Movimento de Rudolf Laban (Cap. III 2.1.) e Composição Coreográfica (Cap. III 2.).

A primeira pesquisa bibliográfica foi realizada nas Bibliotecas Central e do Instituto de Artes da UNICAMP. Foi esta primeira pesquisa bibliográfica que incentivou a necessidade de entrar na segunda etapa: a pesquisa de campo; fundamental para o início do desenvolvimento da prática metodológica dirigida e de criação coreográfica.

IV.2.2- PESQUISA DE CAMPO

(SEGUNDA ETAPA)

Na segunda etapa, um aprofundamento da bibliografia, de forma mais específica foi resultado da pesquisa de campo. Por exemplo: a viagem ao Adro permitiu o acesso ao arquivo Público Municipal em Belo Horizonte e à FUMCULT, entidade a qual, por ocasião da visita de apresentação dos meus objetivos como pesquisadora, concedeu oficialmente o seu apoio para as filmagens e registro fotográfico no Adro. O registro fotográfico e as filmagens, nesta etapa da pesquisa de campo, deram subsídios para a

pesquisa prática que veio a seguir, a qual identificamos como uma terceira etapa.

IV 2.3. - PESQUISA PRÁTICA (TERCEIRA ETAPA)

Nesta terceira etapa, a pesquisa prática desenvolveu-se a partir de exercícios de observação, análise e transposição de gestos e posturas "estáticas" para o movimento dinâmico, expressivo e criativo na dança. Deflagrado o interjogo teórico-prático proposto nesta pesquisa e que envolve o estudo de distintas áreas de conhecimento, veio o aprofundamento da análise do movimento de LABAN (cap. IV 2.6.). Juntamente com ele, servindo como método de suporte para a transposição do gesto para o movimento, vieram a análise estética do objeto artístico observado, incluindo os estudos de composição, forma, conteúdo, princípios estéticos, históricos e simbólicos (Cap. IV 2.6.3.) e os princípios de composição coreográfica (Cap. III 2.; Cap. IV 2.5.1.). Todos eles integrados, serviram como apoio e referência norteadora no momento da realização prática do trabalho de criação coreográfica (Cap. V 2.).

O início desta pesquisa prática se deu em um grupo de estudos dirigido pela Profª. Drª. Sylvia Mônica Allende Serra, no qual participavam todos os orientandos da referida professora (um doutorando, três mestrando^s e dois ou três alunos em iniciação científica). Este grupo se reunia quinzenalmente para o debate e participação nas questões referentes ao projeto de pesquisa de cada integrante. Alguns encontros deste grupo, foram dedicados à participação na proposta prática desta dissertação .

IV.2.3.1- O GRUPO DE ESTUDOS

No primeiro encontro, o grupo de estudos marcou o início do trabalho prático dedicado a esta pesquisa (14\05\91). Foi feita uma exposição das características da Arte Barroca em seus aspectos universais e contextualizando-a em Minas Gerais, dando enfoque às formas expressas pelo estilo Barroco. Neste encontro, revelou-se a dificuldade de se iniciar o trabalho prático, devido à grande quantidade de informação teórica, a qual encaminhava à várias possibilidades de escolha para a realização do trabalho prático e que, ao mesmo tempo, inibia esta iniciativa de focalização em algum determinado aspecto do tema abordado para o início do trabalho. A Profa. Monica estabelece um tempo rigoroso para a exposição do tema, ajudando o desenvolvimento de organização e síntese das idéias. A pouca clareza que se tenha sobre um tópico fica evidente quando os colegas pedem esclarecimentos. Isto define, as vezes, a necessidade de novas leituras e/ou aprofundamento bibliográfico.

No segundo encontro do grupo (28\05\91) para a abordagem prática desta pesquisa, foi proposto um trabalho grupal de improvisações, abrangendo algumas obras barrocas do Brasil como tema de inspiração, sem focalizar ainda o acervo mineiro. Propôs-se fazer alguns estudos coreográficos preliminares, a partir da observação de duas diferentes representações da "Pietà" - Uma representação de Nossa Senhora da Piedade de Niterói e outra da de Igaraçu (PE) do sec. XVII (figuras 1 e 2 p. 61) (CAMPÍGLIA, 1967, p.330-1). O exercício requeria focalizar na essência conceitual de "conflito", por ser característica marcante do estilo barroco. O objetivo era gerar uma movimentação de oposições.

Figura 1



Nossa Senhora da Piedade (Niterói - RJ.)

Figura 2



Nossa Senhora da Piedade, Séc. XVII (Igaraçu - PE.)

Foram realizados três estudos sobre a mesma imagem e com o mesmo tema do "conflito", expresso na Nossa Senhora da Piedade, mas com resultados coreográficos muito diferentes entre si. Cada participante, incluindo a Profa. Monica, apresentava o estudo corporal realizado, descrevia o seu processo de concepção e após isto os observadores (fruidores) comentavam a mensagem recebida. Seguem, a modo de exemplo, três estudos:

A primeira intérprete a partir da sua observação da cruz na figura 1, iniciou a sua sequência no nível alto, em pé, na posição do Cristo crucificado. Desenvolveu o tema com uma movimentação em espiral concêntrica, passando pelo nível médio e indo terminar no nível baixo deitada; em alguns momentos manteve o braço e a cabeça em uma determinada postura que dava a impressão de uma certa deformidade (como uma asa quebrada), segundo sua observação da postura quebrada de Cristo nas duas representações da Pietá.

A intérprete do segundo estudo quis, através de sua movimentação, mostrar a postura de Nossa Senhora nas duas representações: na primeira com a Virgem olhando para o filho morto e na segunda com a Virgem olhando para o céu, representando os movimentos de oposição que revelam o tema do conflito barroco. Sua movimentação era contínua, em espiral e desenvolvia-se em um mesmo eixo vertical, passando pelos níveis baixo, médio e alto.

No terceiro estudo, o intérprete ora representava o Filho, Jesus Cristo, ora representava a Mãe, Nossa Senhora e durante toda a série de movimentos manteve os olhos fechados para mostrar a interiorização e a ligação com o mundo espiritual. Sua sequência de movimentos iniciou-se a partir do nível baixo, passando pelo nível médio e indo finalizar no nível alto.

IV.2.3.2- CRIAÇÃO PESSOAL - CONCEPÇÃO:

A partir da percepção das várias possibilidades de representações corporais de uma determinada obra, como demonstraram os três estudos realizados, a pesquisadora partiu para o seu primeiro estudo de transposição e recriação pessoal . A obra observada foi uma pintura da Nossa Senhora (figura 3) (CAMPÍGLIA, 1967, p. 343).

Figura 3



Nossa Senhora com seus Símbolos . Séc. XVIII (São Paulo)

E

Composição Coreográfica

A sequência de movimentos criada, partiu essencialmente da tentativa de transposição dos elementos encontrados no quadro, através do uso das imagens simbólicas literalmente transpostas no movimento. Este estudo foi gravado em vídeo.

A imagem central de Nossa Senhora com a cobra sugeriu a célula principal da interpretação, isto é, o duplo sentido simbólico da serpente, por um lado como representação das forças primitivas inferiores e, por outro, como representação da transformação, renovação e sublimação na evolução humana. Isto tudo unido e integrado à imagem de Nossa Senhora, como representação da "anima" no seu quarto estágio de evolução. A "anima" junguiana, segundo FRANS (1993) é a personificação de todas as tendências psicológicas femininas na psique do homem, os humores e sentimentos instáveis, as intuições proféticas, a receptividade ao irracional, a capacidade de amar, a sensibilidade à natureza e o relacionamento com o inconsciente. (FRANS, 1993, p. 177).

Na figura 3, os símbolos de Nossa Senhora estão representados por quatro elementos de cada lado, o que coincide com o fato de que o núcleo da psique (o "self") expressa-se, normalmente, sob alguma forma de estrutura quaternária. Segundo FRANS (1993), o número quatro está sempre ligado à "anima" por esta possuir quatro estágios de desenvolvimento: "o primeiro representa o relacionamento puramente instintivo e biológico, simbolizado na figura da Eva; o segundo, personifica um nível romântico e estético que, no entanto, é também caracterizado por elementos sexuais, representado por Elena de Tróia; o terceiro estágio é exemplificado pela Virgem Maria, que representa a elevação do amor ou "eros" à grandeza da devoção espiritual; o quarto estágio é simbolizado pela sapiência, a sabedoria que transcende até mesmo a pureza e a santidade, como a deusa grega Atenéia" (FRANS, 1993, p.185).

Nesta abordagem do quadro, no qual a pesquisadora adota o conceito de "integração" da imagem simbólica da cobra com a imagem simbólica de Nossa Senhora e seus quatro estágios de desenvolvimento da "anima", traz em seu bojo a idéia de união dos aspectos positivos e negativos da "anima"; este fato parece possível na época do Barroco, onde a integração e expressão do conflito eram a norma, o que não acontecia na Idade Média.

Segundo FRANS (1993), a mulher na Idade Média era concebida com uma força totalmente positiva, e confundia-se com a figura da Virgem Maria no seu aspecto de sublimação; isto fazia com que os homens venerassem e louvassem as mulheres como à Virgem Maria, só vendo e crendo no lado positivo. Já os aspectos negativos do feminino (sedução, intuição, etc.) foram encontrar expressão na crença às feiticeiras (FRANS, 1993, p. 187).

O processo de evolução dos quatro estágios de representação da "anima", indo desde o estágio primitivo simbolizado pela cobra, que simbolicamente pode representar o elemento feminino como personificação da figura da Eva, até o último estágio representando a sabedoria, foram incorporados no estudo coreográfico.

Outros símbolos encontrados no quadro observado também foram incorporados ao estudo coreográfico . A sequência de movimentos iniciou-se no chão, utilizando a imagem da cobra para motivar o movimento; fez-se um movimento ascendente no espaço e em seguida um descendente, passando pelos níveis baixo, médio e alto, com deslocamento no espaço, em uma relação direta com a simbologia expressa pela escada: ascensão, gradação e comunicação entre os diversos níveis de verticalidade. Partindo do nível baixo, fez-se uma espiral ascendente guardando o mesmo eixo como transição para a movimentação simbólica do sol e da lua: do sol como

princípio masculino ativo, fonte de energia, de vida e de explosão e da lua como princípio feminino, com seu caráter mutável, transitório, de proteção e perigo. No final, há a tentativa de integração destes dois princípios na figura de Nossa Senhora com um caráter triunfante de sabedoria.

Posteriormente, desenvolveu-se um objeto cênico que foi incorporado à coreografia . Este objeto foi desenvolvido a partir da observação do desenho da "aura" circular, envolvendo a imagem da Nossa Senhora. Este objeto complementou e enriqueceu as imagens simbólicas trabalhadas no estudo prático: a espiral, o circular, a Nossa Senhora e a cobra.

Estes estudos coreográficos, não ligados ainda aos Profetas, mas ao estilo Barroco, mostraram que aspectos da dinâmica interna do "personagem" trabalhado, expressavam-se em qualidades de movimento bem definidas. Isto é, qualquer mudança da qualidade do gesto tiraria a expressão essencial do mesmo.

O resultado disto foi entrar numa etapa de aprofundamento da pesquisa prática. A Profa. Monica Serra ministra cursos na graduação intitulados: AD313 e 413 - Psicologia do Desenvolvimento Aplicada à Dança e AT106 - Análise do Movimento Expressivo, na Pós-graduação. Os integrantes deste grupo de estudos, através destes cursos, como alunos regulares ou especiais, passaram a conhecer a teoria de LABAN de Análise do Movimento. Isto levou a pesquisadora a propôr, ao grupo de estudos, um estudo coreográfico onde os princípios de análise do movimento, já conhecido por todos, fossem levados em conta.

IV 2.4- APROFUNDAMENTO DA PESQUISA PRÁTICA (QUARTA ETAPA)

IV 2.4.1 - PRIMEIRA APLICAÇÃO DOS ESTUDOS DA CORÊUTICA E DA EUKENÉTICA PARA O DESENVOLVIMENTO DOS EXERCÍCIOS COREOGRÁFICOS PRELIMINARES

O estudo coreográfico, feito no grupo de estudos é o material que serve, como vemos a seguir, para o desenvolvimento de uma análise que será utilizada mais tarde no gestual dos Profetas. É neste ponto que a análise do movimento expressivo, conceitualizada por LABAN (1978), mostra o seu potencial norteador da criação coreográfica, a partir da transposição do gesto estático para a dança. Para isto é necessário o aprofundamento dos conceitos de Corêutica e Eukenética.

A Corêutica, como aplicação dos princípios do movimento, estuda: a fluência da forma segundo os impulsos básicos de expansão e contração no espaço, nas direções alto- baixo, lado-lado e frente- trás, atingindo os diferentes Planos Espaciais (vertical , horizontal, sagital) e suas respectivas dimensões (comprimento, amplitude e profundidade). Estuda também o grau de "elasticidade" da Cinesfera (espaço vital ocupado pela pessoa em movimento) levando-se em conta que o estado emocional da pessoa irá determinar a ocupação do espaço nos movimentos gestuais (periféricos) e posturais (centrais).

Já na Eukenética, a dinâmica da expressividade do movimento é encontrada a partir da análise de combinação de dois Fatores de Movimento (NORTH, 1975). Associando-se a estes Fatores as habilidades de precisão (Fluência), atenção (Espaço), intenção (Peso), e decisão(Tempo), torna-se possível, de acordo com a combinação escolhida, identificar a atitude interna da pessoa em movimento, assim como a estrutura da sua personalidade (Apêndice n°.4, p. 213).

IV2.4.2- OBSERVAÇÕES GERAIS- EXERCÍCIOS FOCALIZADOS NO GRUPO DE ESTUDOS.

Partindo-se dos elementos acima descritos, da Corêutica e da Eukenética, foi feita uma análise para a descrição destes estudos coreográficos preliminares.

Foi observado que nos quatro estudos realizados, a temática foi expressa através de movimentos posturais, na medida em que a movimentação veio a demonstrar a participação dos centros vitais do corpo, se integrando e separando de maneira harmoniosa; e mesmo quando o movimento foi iniciado nos membros periféricos do corpo, este se propagou para a região central.

A partir desta constatação, poder-se-ia dizer que os temas religiosos propostos afetaram diretamente o plano dos sentimentos, resultando corporalmente numa movimentação carregada de organicidade, diferenciando-se dos movimentos gestuais, ou restritos periféricos, em cuja mobilidade percebe-se a superficialidade do gesto, o qual, ao envolver a razão (Fator Espaço) exclui emoção e o sentimento (Fator Fluência) (LABAN,1978).

CIRLOT (1984), afirma que a ornamentação simboliza a atividade cósmica na medida em que o desdobramento espacial representa a "saída do caos". Desta forma produz-se uma espécie de mandala indefinida e inacabada, aberta até o infinito; uma forma de linguagem, um sistema de signos espirituais.

Assim, a movimentação apresentada com seu ritmo contínuo, podendo se prolongar até o infinito, mostra a Nossa Senhora integrada dentro de um ritmo cósmico e eterno, submissa às leis da concepção e da perda, da criação e da destruição: estando, desta forma, diretamente ligada ao Fator Fluência nos seus aspectos de progressão, liberação e integração.

IV2.4.2iii-TERCEIRO ESTUDO

O terceiro estudo mostra, através do uso dominante da combinação dos Fatores de Fluência (integração) e Tempo (decisão), a versatilidade da atitude interna do intérprete, na medida em que este alternava entre a representação das figuras de Cristo e Nossa Senhora da Piedade, sugerindo possibilidades de abertura para a futura interpretação das posturas das estátuas dos Profetas de Congonhas. Quando o intérprete fechava os olhos para, segundo ele, "sugerir", através da exclusão do foco exterior, uma interiorização e uma ligação com o plano espiritual. A Fluência aparece oferecendo o seu caráter de integração, precisamente quando favorece a sensação de unidade corporal. Esta atitude torna o movimento menos consciente na medida em que lida com os sentimentos, excluindo as qualidades da atenção do Fator Espaço (foco direto ou flexivelmente alerta).

Através desta exclusão da atenção, a intuição (Fator Tempo) prevalece, juntamente com a habilidade de precisão e controle (Fator Fluência) na

manutenção de uma decisão tomada. Mesmo quando o intérprete manteve uma pausa em determinadas posturas, o movimento interior de projeção calmamente continuava.

IV2.4.2iv-QUARTO ESTUDO

No estudo coreográfico individual, realizado pela pesquisadora, os quatro estágios de desenvolvimento da "anima" poderiam ser descritos segundo o fator de movimento predominante em cada estágio. Sendo que cada um destes estágios está em sintonia com o movimento dos símbolos expressos na sequência realizada.

No primeiro estágio, representado pela figura da Eva e relacionado ao símbolo da cobra, pode-se dizer que o Fator principal é a Fluência na medida em que esta caracteriza a dependência do plano horizontal. Este Fator está presente na movimentação da cobra no chão. Percebe-se que a Fluência é o Fator que mantém a sensação de harmonia e integração no movimento de um réptil. A Cinesfera ocupada neste estágio poderia, ser representada pela figura do tetraedro (SERRA, 1991), na medida em que esta é uma figura de transição: tanto ela pode ser primitiva e restrita nas possibilidades de movimento, ou pode tornar-se célula integrante do icosaedro com possibilidades infinitas de movimento. Referimo-nos aqui analogicamente ao duplo simbolismo da cobra: de inferioridade e transcendência.

O segundo estágio representado pela beleza romântica, estética e sexual (a Helena de Tróia , a Cleópatra), está relacionado ao uso do Fator Espaço. Este Fator desenvolve as qualidades de atenção para as atividades de contato com a realidade material e de comunicação. O Fator Espaço qualifica a atividade de observação e sedução através do gesto e do olhar

(foco do gesto); na sua qualidade de multifoco prevalece o estado de alerta. Na medida em que neste estágio a comunicação é no nível médio, próprio de quem usa o plano horizontal combinado com o plano sagital (avanço, retração e movimento espiralado), diríamos que a Cinesfera associa-se à figura do octaedro, cujo espaço médio, segundo SERRA (1991), permite maior mobilidade social e favorece os movimentos dos quadris e gestualidade das mãos na personalidade sedutora.

No terceiro estágio, a "anima" é representada pela Virgem Maria como exemplo da elevação do amor a grandeza da devoção espiritual. Neste estágio o Peso é o principal Fator de Movimento na qualidade de leveza, na medida em que a dimensão de comprimento, com ênfase na direção cima, promove o emergir, representando a elevação espiritual. As qualidades mais presentes nesta figura são, portanto, leveza e foco direto, alternando com multifoco. A Cinesfera neste estágio poderia ser representada pela figura do octaedro, na medida em que as duas extremidades maiores podem reafirmar o Plano Vertical.

O quarto estágio, simbolizado pela sapiência e a sabedoria, transcende a pureza e a santidade, sendo por isto, melhor representado pela predominância do Fator Tempo. Este Fator, com suas associações com a intuição, operacionalidade e mobilidade executiva, dão ao personagem um caráter preciso e versátil de sabedoria. A Cinesfera, neste estágio, poderá ser representada pelas figuras do icosaedro e do dodecaedro na medida em que estas possuem muitas faces, possibilitando uma abertura maior para várias visões e possibilidades de julgamento e movimento em relação ao passado e ao futuro, desde que a figura do icosaedro contém, dentro de si, harmonicamente encaixadas o conjunto completo das Cinesferas possíveis (os 5 poliedros regulares) (SERRA, 1991).

Estes exercícios coreográficos preliminares, inspiraram outro exercício coreográfico que teve a dupla finalidade de, por um lado, fortalecer o processo em andamento, de construção coreográfica apoiada nas análises descritas, e por outro lado, participar de um evento como aluna da pós graduação.

Este novo estudo coreográfico preliminar foi realizado, tendo como tema de observação, uma estátua de Bernini : "O Êxtase de Santa Teresa (1645-48) que se encontra na capela Cornaro - Santa Maria Della Vitória - Roma (Figura no. 4, p. 75). Mais uma vez fizemos a transposição do movimento estático para a dinâmica da dança.

O resultado deste processo coreográfico foi apresentado num evento multimídia, organizado para ser apresentado no seminário sobre o Barroco da disciplina : "Por uma História da Arte e da Comunicação", do Programa de Mestrado em Multimeios, do Instituto de Artes da UNICAMP, no dia 03\06\92 . Neste estudo foram trabalhados, principalmente, os movimentos em espirais ascendentes, fazendo uma analogia com o próprio movimento espiralado da estátua em direção à luz, onde o peso do panejamento e das expressões dão uma característica, ora de torção, ora de flutuação, ao movimento. O pesado e o leve proporcionam o movimento de oposição barroca. Foi representada aqui, novamente a idéia do conflito, no caso entre o pecado e a santidade, o claro e o escuro, onde a espiral, com seu movimento de queda e recuperação, conduz à elevação espiritual.

Estas quatro etapas de criação, as quais aparentemente conduziam a uma criação artística amarrada e estruturada dentro dos moldes de algumas teorias analíticas, surpreendentemente, mostravam ao mesmo tempo, possibilidades de um caminho amplo para a criação coreográfica quando de frente com os Profetas, objeto central destas pesquisa.

Retrospectivamente, podemos perceber que o trabalho com a espiral, o qual nos colocou dentro de uma variada experiência corporal de multifoco e de idas e vindas passando em torno do mesmo centro, permitiu ao mesmo tempo, afunilar no objetivo proposto e expandir em progressão as possibilidades do processo criativo na metodologia de composição coreográfica. Este modo de trabalho mobilizou a pesquisadora, não apenas para a criação dos movimentos (coreografia), mas também para todo o conjunto de atividades que integram um espetáculo: música, coreografias, figurinos, iluminação, texto, etc.

Parece ser que a espiral dentro de um processo, coloca as coisas ao mesmo tempo, na ordem e no caos, o que faz simultaneamente afunilar e expandir os processos. Isso leva à sincronicidade do reflexivo e espontâneo na criação artística em dança.

Coincidentemente, esta simultaneidade dos opostos foi logo de início descoberta no Barroco e posteriormente trabalhada nos primeiros exercícios com o grupo de estudos.

figura 4



O ÊXTASE DE SANTA TERESA- BERNINI

2.5-ANÁLISE DOS 12 PROFETAS NO ADRO DO SANTUÁRIO DO SENHOR BOM JESUS DO MATOZINHO EM CONGONHAS DO CAMPO (M.G),

(QUINTA ETAPA)

Seguindo este processo de afunilar e expandir entramos na quinta etapa de procedimentos. Retomou-se assim a pesquisa teórica, centrando, por primeira vez, o foco nos Profetas de forma a obter informações básicas do conjunto deles (Caps. IV 2.5.1.; IV 2.5.2.ii).

No momento seguinte, novamente expande-se o foco para o estudo das várias abordagens simbólicas presentes no Adro. Neste momento, retomaram-se as primeiras experiências práticas, as quais, acrescidas deste processo de idas e vindas, chegaram ao mesmo ponto, porém em um patamar mais evoluído da espiral, lugar desde o qual foi sugerido o método para o desenvolvimento da coreografia dos Profetas (Caps. IV 2.4.1.; V 2.).

A seguir, convidaremos o leitor a uma visita ao Adro dos Profetas através do olho da pesquisadora, neste momento da pesquisa, isto é, mostraremos os níveis de aproximação à obra anunciados (Cap. V 1.).

IV2.5.1- PRIMEIRO NÍVEL DE APROXIMAÇÃO À OBRA:

IV2.5.1i- DA ESTRUTURA:

As 12 estátuas esculpidas em pedra sabão, em tamanho quase natural, erguem-se em blocos verticais, acomodados sobre pedestais embutidos na parte superior de muros de arrimo entremeados por escadarias, patamares e terraços.

Apesar da composição visual do Adro com a fachada da igreja, o espaço ocupado pelas estátuas constitui um ambiente autônomo, um espaço autárquico inaugurando uma independência cênica expressivamente gestual.

No Adro está presente um aspecto que representa uma inovação criadora, até então não explorada: a arquitetura considerada basicamente como suporte para as estátuas .O Alejadinho rompe com o canone europeu estabelecido e faz o cenário arquitetônico subordinar-se às esculturas.

IV2.5.1ii- DA COMPOSIÇÃO:

Os profetas estão distribuídos em três planos no Adro, sendo que estes planos ordenam suas posturas simetricamente em relação ao eixo central da composição.

No primeiro plano inferior, abrindo a apresentação, em postura frontal, encontra-se à esquerda Isaías e à direita Jeremias; no plano médio após a subida de um lance de escadas, em postura frontal, encontra-se à esquerda Baruc à direita Ezequiel; no plano superior (no nível da igreja), após a subida do segundo lance de escadas, encontra-se à esquerda Daniel e à direita Oséias, ambos de perfil defrontando-se; no mesmo nível, mais além, encontra-se à esquerda Jonas e à direita Joel que dão-se as costas; nas extremidades curvilíneas do Adro, encontra-se à esquerda Abdias e à direita Habacuc, que erguem simultaneamente o braço direito e esquerdo; nas extremidades laterais, encontra-se Amós e Naum em posição frontal.

As correspondências das atitudes posturais das esculturas não se fazem de forma geométrica, mas por oposições e compensações, de acordo com as leis rítmicas do Barroco, por exemplo: o gesto de torsão do profeta Ezequiel, com o braço direito em ampla flexão para a esquerda, adquire extraordinária força expressiva quando relacionado com seu prolongamento natural, constituído pelo braço esquerdo de Habacuc (que aponta na mesma diagonal do braço de Ezequiel). Estas oposições promovem modulações rítmicas de poderosa força expressiva, que se contrapõem às linhas horizontais predominantes no cenário arquitetônico do Adro.

Muitos autores, devido a estas projeções rítmicas, consideram perfeita a organização cenográfica dos Profetas, comparando-a a um ato de balé.

O conjunto escultórico dos Profetas propõe, com este jogo gestual rítmico, além do ponto de vista privilegiado característico das obras barrocas (em efeitos teatrais este é o ponto ideal a partir do qual deverá ser visto o espetáculo), variados ângulos de visão.

Em Congonhas a visão privilegiada encontra-se a uns 10 metros da escadaria de acesso ao Adro, sendo que o observador deve colocar-se em posição central olhando a totalidade do conjunto.

Os variados ângulos de visão das esculturas, como objetos imediatos independentes do eixo central da composição, são reforçados pela dinâmica de iluminação natural que gera um jogo de cheios e vazios, de luzes e sombras, de curvas e retas, que se formam com a incidência do sol nas várias horas do dia, com os sombreados de dias nublados e a indefinição das formas envoltas em brumas. Deste modo, exigindo do observador "atos de invenção" para leitura e fruição da obra.

Há uma integração de diversos códigos de representação no conjunto iconográfico, passando pelo Gótico, o Barroco e o Rococó.

A vestimenta empregada nos Profetas é semelhante à caracterização estabelecida para estes personagens no norte da Europa. Segundo alguns estudiosos, o Aleijadinho teve contato com uma série de gravuras florentinas do século XV que mostravam os Profetas com vestimenta semelhante aos de Congonhas.

Talvez por isto BAZIN (1963), afirma que estas gravuras orientam um certo "goticismo" no modelo das roupagens: "O Aleijadinho encontra-se, também,

conduzido pela tendência própria do estilo Rococó de voltar para as formas medievais, principalmente no amarrado dos panejamentos e na postura das cabeças" (BAZIN, 1983, p. 318).

O conjunto iconográfico do Adro apresenta obras singulares na medida em que nenhuma destas possui a idealidade formal de um corpo anatômico, à semelhança da Renascença.

Em muitas figuras essas deformações são grotescas: cabeças aumentadas em relação ao corpo, braços e pernas atarracados, os pés dando a impressão de estarem erradamente calçados.

O sentido destas deformações é muito discutido. Alguns estudos afirmam que estas resultam da intencionalidade expressiva do autor, outros discutem a incapacidade técnica dos oficiais que auxiliam na construção da obra.

Mas o que vale para uma observação icônica é o objeto imediato, a obra na sua materialidade, independente do seu processo formativo.

Na qualidade de presentidade, essas deformações integram-se no conteúdo expressivo do conjunto, na medida em que se percebe a força dramática dos gestos e a natureza mítica dos personagens.

Neste sentido NEVES (1986), argumenta: "... Um Profeta não é um santo, é um vulgo, leigo em situação de santo. Um Profeta é pesadamente humano, violento e dúbio. Dúbio, torto, "gauche" porque transgressivo da normalidade média, embora se dirija e viva para a média. Como tal um Profeta não corresponde perfeitamente à "anatomia" do homem comum" (NEVES, 1986, p.144).

Estas descobertas levaram a pesquisadora a aprofundar e definir o contexto histórico em que a obra foi concebida (Cap. IV 2.5.2.i), para compreender a postura do Aleijadinho ante o tema dos Profetas e sua representatividade: a ligação que ele fez do que foram os Profetas no seu tempo e o que representavam naquele momento em Minas.

A fala corporal dos Profetas no Adro, que segue (Cap. IV 2.5.2.ii), contribuiu no Terceiro Nível de Aproximação (Cap. IV 2.5.3.), na análise das características simbólicas presentes no Adro. Características estas que surgiram do conjunto da obra: disposição dos Profetas no espaço, leitura do filactério, apresentação corporal de cada um, etc.

IV.2.5.2 - SEGUNDO NÍVEL DE APROXIMAÇÃO À OBRA

IV.2.5.2.i- DO CONTEXTO HISTÓRICO

O português Feliciano Mendes, devoto fervoroso do Bom Jesus do Matozinho, por meio de uma promessa iniciou a construção da igreja, com donativos da comunidade, em 21 de junho de 1757, sendo que o término da obra se deu em 1776.

O Adro foi construído entre 1777 e 1790 por Tomás de Maia Brito, sendo que as 12 estátuas foram executadas por Aleijadinho entre 1800 e 1805, nesta época o escultor interveio na planta original do Adro criando um novo espaço proscênico. Desta forma completando o quadro atual.

O tema das esculturas aborda os 12 Profetas bíblicos do Antigo Testamento, seguindo o canon religioso. Os quatro maiores são: Isaías, Jeremias, Ezequiel e Daniel. Os oito menores são: Joel, Amós, Abdias, Jonas, Baruc, Naum, Habacuc e Oséias.

Esta forma afirma um vínculo com a representação iconográfica dos Profetas, pregada pela arte cristã ocidental na época medieval.

As tábuas texto (filactérios) referentes a cada Profeta, contêm alusões aos traços mais marcantes da biografia do personagem, mas não são referentes diretos da fala gestual deste.

O que o Aleijadinho deixou efetivamente representado nesta obra foi uma dinâmica postural de oposições e correspondências. Cada estátua representa um personagem específico, com sua própria fala gestual. Mas,

apesar desta independência no espaço representativo e até mesmo no espaço físico, eles mantêm um diálogo corporal, formando uma unidade integrada na dança profética de anunciação da vida, morte e renascimento.

Para facilitar a leitura da expressão corporal básica de cada Profeta , foi desenvolvido um quadro onde é explicitada a fala corporal de cada Profeta, no Adro, segundo a representação feita por Aleijadinho destes personagens bíblicos. Neste quadro são apontados o texto bíblico - presente no filactério⁴ ; a ação/verbo, a atitude interna e as sensações de movimento presentes no movimento congelado das estátuas.

⁴ O filactério é a palavra, “o Verbo” de Deus, o elo significativo que une todos os personagens proféticos.

IV.2.5.2ii-A FALA CORPORAL DOS PROFETAS NO ADRO:

PROFETAS	TEXTO FILACTÉRIO	AÇÃO\VERBO	ATITUDE INTERNA	SENSAÇÃO DE MOVIMENTO
<u>ISAÍAS</u> Fé e justiça política	"Depois que os Serafins celebraram o Senhor , um deles trouxe aos meus lábios uma brasa com uma tenaz."	Pressionar, apontar, diagonal frente\esquerda\baixo.	Tensão corporal focalizada no rosto.	Afundando
<u>JEREMIAS</u> Nova aliança em meio ao conflito	"Eu choro o desastre da Judéia e a ruína de jerussalém: e rogo ao meu povo que volte para o seu Senhor."	Deslizar, escrever. Frente.	Consciência, conflito.	Suspensa contida
<u>BARUC</u> Arrependimento e conversão	"Eu predigo a vinda do Cristo na carne e os últimos tempos do mundo , e admoesto os piedosos."	Flutuar, segurar, Frente alto.	Vazio dubiedade	Suspensa relaxada

PROFETAS	TEXTO FILACTÉRIO	AÇÃO\VERBO	ATITUDE INTERNA	SENSAÇÃO DE MOVIMENTO
<u>EZEQUIEL</u> Um coração novo	"Eu descrevo os quatro animais no meio das chamas e as rodas horríveis e o trono etéreo."	Pressionar, socar. Torção lateral, direita/ esquerda.	oposição rosto tranquilo- braço tenso	Contração e expansão
<u>DANIEL</u> O triunfo do reino de Deus	"Encerrado na cova dos leões por ordem do rei, sou libertado, incólume, com o auxílio de Deus."	Arrastar, despertar. Frente.	Harmonia e integração, nobreza, convicção	Relaxada
<u>OSÉIAS</u> Deus é amor fiel	"Toma a adúltera, disse-me o Senhor. Faço-o: ela, tornando-se minha esposa concebe e dá-me filhos."	Esvaziar, escrever. Frente/ trás.	Desarticu- lação e sonambolis- mo.	Desmoro- nando, afun- dando relaxada

PROFETAS	TEXTO FILACTÉRIO	AÇÃO\VERBO	ATITUDE INTERNA	SENSAÇÃO DE MOVIMENTO
<u>JONAS</u> O amor de Deus não conhece fronteiras	"Engolido por uma baleia, permaneço três dias e três noites no seu ventre ; depois venho a Níneve."	Pressionar, olhar, renascer. Cima-baixo	Contemplação, visionário.	Emergir focalizar
<u>JOEL</u> O dia do julgamento	"Exponho à Judéia qual o mal que trarão à terra a lagarta, o gafanhoto , o brugo e a ferrugem."	Olhar da cabeça com Torção lateral do tronco tendendo para a esquerda.	Observação atenta.	Rotação prolongada, multifoco.
<u>ABDIAS</u> Contra a falta de solidariedade	"Eu vós arguo, ó Indumeus e Gentios. Anuncio-vos e vos prevejo pranto e destruição."	Deslizar, apontar (diagonal direita, cima frente).	Dignidade (mediação e projeção para o espaço infinito)	Compleitude e expansão
<u>HABACUC</u> O justo viverá por sua fidelidade	"Ó Babilônia , Babilônia, eu te arguo , ó tirano da Caldéia; mas a ti , ó Deus benigno, eu salmodiarei. "	Pressionar, socar (diagonal esquerda , frente , cima).	Dignidade (mediação e projeção para o espaço infinito).	Expansão e oposição do corpo em duas diagonais. Equilíbrio precário

PROFETAS	TEXTO FILACTÉRIO	AÇÃO\VERBO	ATITUDE INTERNA	SENSAÇÃO DE MOVIMENTO
<u>AMÓS</u> Contra a injustiça social	"Primeira- mente pasator, tornando-me depois Profeta, anuncio os juizos de Deus contra as vacas gordas e os chefes de Israel."	Flutuar, segurar. Frente.	Suavidade	Pausada e relaxada
<u>NAUM</u>	"Exponho que castigo espera Nínive pecadora: declaro que a Assíria será completa- mente subvertida."	Pressionar, apoiar. Rotação prolongada em círculo.	Perseveran- ça.	Oscilação (entre o flutuar e o pressionar).

IV.2.5.3- TERCEIRO NÍVEL DE APROXIMAÇÃO À OBRA

IV.2.5.3.i- AS ANÁLISES DAS CARACTERÍSTICAS SIMBÓLICAS PRESENTES NO ADRO:

A fala corporal dos Profetas no Adro trouxe mais informações do que as selecionadas nos quadros acima. De fato, as posturas e gestos abriram caminho para uma simbologia que estava retida no gesto e que escapava à primeira aproximação à obra.

Existem algumas teses polêmicas a respeito das intenções simbólicas constantes na obra. Uma destas teses é defendida pela pesquisadora Isolde Helena Brans Venturelli(1982) . Esta afirma que o mestre Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, foi, a seu modo, solidário com os ideais separatistas, republicanos e abolicionistas dos inconfidentes.

Ela sustenta ao longo de várias constatações, através da leitura interpretativa, do gestual dinâmico dos Profetas (que segundo esta parece mais uma severa assembléia do que o chamado balé), suas roupas, cabelos e texto bíblico, que o Aleijadinho, intencionalmente, retratou os principais inconfidentes na figura dos Profetas. Segundo a sua tese são os Profetas respectivamente: JONAS - Joaquim José da Silva Xavier; JEREMIAS - Francisco de Paula Freire Andrade; ABDIAS - José Álvares Maciel; HABACUC - Domingos Vidal Barbosa; NAUM - Francisco Antônio de Oliveira Lopes; EZEQUIEL - Luis Vaz de Toledo Piza; BARUC - Salvador Carvalho do Amaral Gurgel; DANIEL - Tomás Antônio Gonzaga; OSÉIAS - Inácio José de

Alvarenga ; JOEL - Claudio Manoel da Costa; ISAÍAS - o "embuçado"; AMÓS - Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho.

Isolde defende a sua tese dizendo ser muito difícil provar o contrário, pois Aleijadinho, mulato, rebelde, não poderia ficar indiferente ao movimento de libertação provocado pelos inconfidentes.

Para exemplificar esta tese, cita-se aqui uma interessante constatação da pesquisadora: "A mão esquerda de Jonas, em Congonhas, ergue-se espalmada, como num gesto de repúdio, em direção ao Profeta Daniel que, por sua vez, lhe volta as costas . Parece haver, nesta coordenada colocação, uma alusão ao ostentado rancor, pseudo-existente, entre os dois líderes conjurados (na verdade havia um acordo, um entendimento conivente, para inocentar Tomás Antônio Gonzaga). O plástico gesticular de Jonas, monolítico como Daniel, a "coreografia" entre os dois Profetas, parece reforçar a idéia de que tal comentário era de domínio público" (VENTURELLI, 1982, p.61).

Uma outra tese é defendida pela espiritualista MARILEI MOREIRA VASCONCELLOS(1988), que sustenta a ligação do escultor mineiro com a maçonaria (instituição secreta, cujo sistema sacramental consiste de doutrinas e símbolos só acessível aos maçons), e que sua obra está repleta de uma simbologia referente a esta Ordem.

Estas várias leituras e interpretações são possíveis, na medida em que o Adro dos Profetas tem características de uma obra aberta, possibilitando assim a não submissão do leitor a apenas um aspecto (de forma ou conteúdo) do objeto estudado. No caso desta pesquisa, propomos uma nova leitura através da dança do Adro dos Profetas, que instaure novas óticas do conjunto escultórico.

Ler em uma obra aberta, é uma prática criativa, que inventa significados e conteúdos singulares, não redutíveis às intenções do autor da obra.

O Barroco por excelência, promove a participação do espectador, fazendo este "passear pela obra" olhando-a sob vários aspectos, o que amiúde provoca várias sensações de surpresa e encantamento.

ECO (1988) professa a "forma aberta" barroca, decorrente do uso do ilusionismo e da procura do movimento, fazendo com que as massas plásticas barrocas ofereçam uma contínua mutação da visão do observador, não privilegiando uma determinada visão frontal (ECO, 1988, p.44).

O Adro de Congonhas é rico a partir dos vários pontos de vista: tanto da visão frontal única privilegiando a globalidade do conjunto, como também privilegia os "olhares" que partem do observador inserido no contexto físico da obra.

Já na idade média, as esculturas não manifestavam esta busca do movimento do espectador e assim privilegiavam a contemplação a partir de uma visão frontal única. O estudioso BAZIN (1963) acredita que na Idade Média a representação do estado de santidade era feita pela inclinação sobre si mesmos, pelo recolhimento, o rosto traduzindo apenas a ânsia da caridade, o sentimento da misericórdia que impunha aos braços e principalmente ao olhar, uma espécie de melancolia espiritual.

O santo possui Deus na Idade Média e já na arte barroca a representação do santo é como a de um pregador. Este estudioso afirma que, na época do Barroco, o estado de santidade é plasticamente representado por um duplo

movimento: "O santo aspira a Deus e este inspira o santo - estas duas correntes, ascendente e descendente, produzem no ser uma comoção que se traduz nas imagens santas por uma verdadeira torção do corpo, como se tivessem sido atravessadas por uma descarga elétrica: os membros são projetados as mãos convulsam, os drapeados revolvem-se, as cabeças inclinam-se e os olhos reviram-se" (BAZIN, 1963, p. 50 e 51).

Esta atitude barroca, que nada tem de calma e pacífica, pode ser encontrada nas obras do Aleijadinho, tanto na fúria das figuras de oficiais e soldados romanos, os algozes, deformados quase até a caricatura como uma forma de expressar o terror e o ódio contra a opressão; como também é encontrada na atitude corporal das estátuas no Adro dos Profetas em Congonhas, onde cada verdade é professada com o corpo todo, ora num movimento interno, ora numa revolução de projeção dos membros em diagonais; posturas que em cada estátua é a marca da expressividade individual, mas que no conjunto formam uma verdadeira composição coreográfica mostrando paixão e arrebatamento.

A abertura para as várias "fruições" e interpretações oferecidas pela plástica barroca, fomenta atos de invenção para se acompanhar o mundo de imagens em movimento oferecido pela obra.

Segundo ECO (1988), "quando uma obra apresenta diversos pretextos, muitos significados e sobretudo muitas faces e muitas maneiras de ser compreendida e amada, então certamente ela é interessantíssima, então é uma cristalina expressão da personalidade" (ECO, 1988, p. 45).

É no contexto desta abertura da obra barroca, que se alicerça a proposta desta pesquisa de recriação segundo uma determinada observação estética

Sendo que a primeira etapa desta recriação se dá no ato de observação e interpretação da simbologia presente na obra, seguindo uma relação de obtenção de conhecimentos a partir de trocas incessantes entre a predisposição da pesquisadora (com suas experiências pessoais anteriores e as novas possibilidades de fruição) e as configurações possíveis do objeto em estudo. Não perdendo de vista as afirmações de PAREYSON (1980): "... É difícil pensar numa receptividade mais ativa do que a leitura de uma obra de arte, onde o receber é reconstruir, fazer reviver, interpretar, penetrar, colher e onde, na verdade, trata-se não de inventar mas de executar, não de criar mas de recriar, não de dar vida mas de despertá-la" (PAREYSON, 1980, p. 152).

Essa leitura é um trabalho, e cada leitura realizada é uma criação secreta e singular, onde o universo da obra encontra-se com o espectador, onde a interpretação desta termina na interpretação do eu. Nesta leitura é criada uma mediação para o conhecimento do eu através da compreensão da obra.

A leitura dos Profetas do Aleijadinho através da dança, proposta nesta pesquisa, respeita a necessidade de uma análise mais aprofundada da relação do texto bíblico com a caracterização dos personagens no Adro. Busca neste contexto de relação (texto bíblico e representação das estátuas), desenvolver a abordagem dos símbolos retratados para uma transposição criativa na dança. Pois acredita-se existir uma correlação muito grande entre a representação do Aleijadinho e as referências dos personagens proféticos no texto bíblico. A tradução dos símbolos referentes a cada personagem foi feita com percepção e inteligência pelo escultor e isto se torna tão evidente na caracterização dos Profetas que se é levado a crer que certamente o autor da obra, bebeu na fonte das palavras sagradas.

No Adro, percebemos o poder de mediação dos Profetas. A tábuá texto (filactério) é um atributo pertencente à cada estátua, mas está mais vinculado ao referente do que à "fala" do objeto imediato em si. Neste sentido, instaura-se uma maior liberdade para a comunicação gestual e é através da representação coreográfica que o poder de mediação (ligação do terreno com o divino) dos personagens se faz presente. Este poder de mediação, através do jogo dinâmico de oposições, chega ao seu máximo pelo gesto do Profeta Abdias.

De alguma forma, todos os Profetas passam por provas iniciáticas que mostram a necessidade de haver a morte para um renascimento em Deus. Os dois personagens que estão representados no Adro com os seus atributos: Daniel e Jonas, exemplificam bem esta passagem simbólica. Jonas é engolido pela baleia e ressuscita: a baleia é o símbolo do continente (o ocultante), simboliza também o mundo, o corpo, o sepulcro e remete ao símbolo da água de dissolução das formas, do inconsciente. Daniel enfrentou a fúria dos leões e saiu vitorioso. Este Profeta apresenta os atributos da coroa de louro na cabeça e o leão aos seus pés. O leão como rei dos animais, é possuidor da força e do princípio masculino. É o símbolo da luta contínua, do sol, da dignidade real da vitória. Segundo JUNG, é o início das paixões latentes: o perigo de ser devorado pelo inconsciente. A coroa de louro simboliza o reconhecimento e as vitórias sobre as forças negativas e dissolventes do ser.

No aspecto estético a leitura do Adro é feita em três momentos. Em um primeiro momento esta leitura é feita pelo jogo rítmico e dinâmico da colocação das estátuas, que instaura uma ótica de obra aberta, propondo vários ângulos de observação e relação.

Em um segundo momento, o código gestual chama a atenção para o espaço de representação individual de cada escultura, que com suas ações/verbos,

expressões/attitudes internas, e sensação de movimento, conduzem a sua própria fala no comício coletivo .

Em um terceiro momento, é feito um convite para a transcendência. Pela mediação desses Profetas somos conduzidos a passear pelos monumentos seculares do Adro, parar e escutar as suas vozes admoestadoras do passado, presentes no objeto imediato, que de uma certa forma profetizam o futuro, e nos levam a ver além do dedo que aponta.

IV.2.5.3.li- A ABORDAGEM DO SIMBOLISMO NO ADRO DOS PROFETAS

No decorrer da prática de observação do conjunto escultórico do Adro, percebe-se a grande extensão de sentidos implícitos nos símbolos expressos nesta arte religiosa, que se organizam em relações complexas ligando os mundos físico e metafísico.

JUNG (1964), afirma que os símbolos culturais foram empregados para a expressão de "verdades eternas" e que ainda guardam sua numinosidade-magia original. Segundo este grande estudioso, a simbologia só ganha vida e sentido na medida em que se leva em conta a numinosidade desta e a sua relação com o indivíduo que observa de forma atuante: "Tudo o que importa é a maneira por que os símbolos estão relacionados conosco" (JUNG, 1964, p. 98).

Destaca-se aqui, a preocupação de que a interpretação e representação destes símbolos não remeta a um campo estritamente pessoal do pesquisador, mas que, partindo deste campo de criação e recriação pessoal, possa atingir uma linguagem de comunicação ampla e coletiva.

BAZIN (1963), reforça a função de representação que o artista possui em sua atividade de recriação quando diz: "A inspiração artística é um ato de desdobramento. O criador faz seu aquilo que ele representa. Explica-se não ser sempre necessário a um artista crer para ser um artista cristão. ...Mesmo crente, o artista persegue fins intrínsecos, estranhos à religião. Acontece que ele é antes de tudo artista" (BAZIN, 1963, p. 200).

Desde a sua origem o simbolismo representa processos de ordenação dos seres do mundo natural, segundo suas qualidades, com a correspondente penetração por analogia no mundo das ações e dos fatos espirituais e morais.

CIRLOT (1984), acredita que a imagem simbólica não é um exemplo (relação externa e possível entre dois objetos ou conexões), mas sim uma analogia interna (relação necessária e constante) e possui três planos fundamentais de significação: vida vegetal e meteorológica; vida natural humana e evolução espiritual. Como é exemplificado por este autor: "Os conceitos de morte e vida nova, que podem estar simbolizados pela lua, em suas fases oculta e crescente, que significam, com respeito a cada um dos níveis aludidos: sequeidão e chuva; doença e cura; petrificação e fluência" (CIRLOT, 1984, p. 37 e 44).

Estes três níveis de significação simbólica estão incluídos na postura de observação dinâmica da obra enfocada, o Adro dos Profetas.

IV.2.6 - APLICAÇÃO DO MÉTODO DE LABAN PARA ANÁLISE DA AÇÃO CORPORAL DOS 12 PROFETAS EM CONGONHAS: (SEXTA ETAPA)

Nesta etapa foi possível integrar todos os procedimentos teóricos e práticos, anteriormente desenvolvidos, com a organização dos instrumentos necessários para a análise da ação corporal dos 12 (doze) Profetas, através da aplicação de um método de criação coreográfica que no decorrer do processo revelou-se como **MÉTODO AGLUTINADOR**.

IV.2.6.1- INSTRUMENTOS ESCOLHIDOS PARA A ANÁLISE

Através do método LABAN (1978), faremos uma ponte entre a observação das estátuas e a transposição das suas características dinâmicas de movimento. Refiro-me agora especificamente, às características encontradas nas posturas dos 12 (doze) Profetas e à transposição dinâmica para a dança, facilitando uma maior compreensão da linguagem não-verbal sugerida por estas.

A análise de LABAN (1978), permite identificar e nomear os vários Fatores e as qualidades envolvidas no movimento das obras observadas, expressando a dinâmica subjacente segundo o conceito de unidade Mente-Corpo (Eukenética), assim como descifrar o conteúdo-forma, ou definir as relações espaciais que, por sua vez, expressam as características do Barroco na disposição das partes do corpo em cada Profeta (Corêutica).

A leitura e análise das dinâmicas de movimento e correlações ritmico-posturais de cada Profeta, é realizada segundo os seguintes parâmetros nesta pesquisa:

A - Planos Espaciais

As direções das dimensões esculpidas nas obras (alto-baixo, lado-lado, frente-trás):

Elas definem sua relação com os Planos Espaciais: horizontal, vertical e sagital, sugerindo a amplitude, comprimento e profundidade na postura de cada Profeta. Ou seja, sugere uma postura no espaço que é dinâmica e expressiva, desde que amplitude permite alargar e estreitar; comprimento permite emergir e afundar; e profundidade permite avançar e retrair (Quadro nº 1, p. 254).

B - Postural-Gestual

Os tipos de ações virtuais encontradas nas formas das esculturas:

Formas sugerindo movimentos centrais, envolvendo o eixo do corpo, ou movimentos gestuais, com ênfase nos membros periféricos, mostram as implicações desta organização formal (forma) com os significados expressos (conteúdo).

C - Fatores de Movimento

Os tipos de atitudes básicas flagradas na postura e no gesto das esculturas em relação à combinação dos Fatores de Fluência, Espaço, Peso e Tempo, que sugerem os aspectos qualitativos e expressivos no movimento congelado (LABAN, 1978).

É possível observar qual é a atitude interna inerente à postura estática do objeto observado, através da combinação de dois Fatores: Espaço-Fluência; Peso-Espaço; Fluência-Tempo; Peso-Fluência; Espaço-Tempo; Peso-Tempo (NORTH, 1975). Reconhecer estas combinações é se apropriar de uma análise em que relações gerais entre os movimentos expressivos dos Profetas, começam a fazer sentido (Apêndice nº 4, p. 213), a partir daí, combinações mais finas de qualidades específicas desses fatores, dão

forma à maneiras da pessoa interagir que a torna mais eficiente (positiva) ou ineficiente (negativa) nas suas relações pessoais (SERRA, 1979).

Cada uma destas combinações outorgam ao movimento um conteúdo mental e emocional que se expressa na forma. Por exemplo, o Profeta Daniel combina na sua atitude os Fatores Espaço e Fluência, os quais analisados segundo estes parâmetros, denotam um estilo de ser elegante, focalizado harmônico e integrado no movimento. Este estilo corresponde a um tipo de personalidade e a um jeito de se movimentar característico, o qual é confirmado pela análise feita do Profeta Daniel (Apêndice nº 3.5. p. 176).

IV.2.6.2- ANÁLISE DA AÇÃO CORPORAL DOS 12 PROFETAS DO ADRO DE CONGONHAS

Entendendo por "ação corporal" o impulso caracterizado pela execução de uma função de efeito concreto no Espaço e no Tempo, por intermédio do uso da energia ou força muscular, iniciamos a descrição do que é a análise da ação corporal dos 12 Profetas.

Segundo LABAN (1978), "num ser humano, tais ações sempre comportam elementos expressivos(...) Através das ações o homem se expressa e comunica algo de seu interior. Tem ele a faculdade de tomar consciência dos padrões que seus impulsos criam e de aprender a desenvolvê-los, remodelá-los e usá-los. O ator, o bailarino assim como o mímico, cujo trabalho é o de apresentar pensamentos, sentimentos/sensações e experiências, de modo conciso, através de ações corporais, devem não somente deter o domínio desses padrões, mas entender também seus significados. Deste modo, enriquece-se a imaginação e aprimora-se a expressão" (LABAN, 1978, p.112).

A análise da ação corporal dos Profetas foi feita em 3 (três) momentos.

IV.2.6.2.i- ANÁLISE DESCRITIVA DO MOVIMENTO

Em um primeiro momento foi feita uma descrição da postura apresentada pelo personagem. Centrou-se o foco nas direções das dimensões esculpidas na obra: comprimento, amplitude, profundidade (quadro nº1, p.254), na colocação das partes do corpo em relação à orientação espacial

auxiliados pelo icosaedro e os vinte sete pontos de orientação espacial (Gráfico nº2, p.251) e na ação básica predominante na expressão corporal total da figura (gráfico nº1, p. 241).

Em relação às informações globais que a postura do corpo oferece, LABAN (1978) afirma que há tipos de tensões musculares produzidas em pequenas áreas do corpo, as quais oferecerem informação relevante referente à intenção e determinação da pessoa para agir. Por exemplo: existem alguns movimentos como acenar a cabeça, apontar com o dedo, piscar, acenar a mão no ar, que substituem as palavras "sim", "aqui", "ali", "olhe", etc. Em geral, estes gestos são convencionais, culturalmente desenvolvidos, e manifestam um esforço incompleto, de modo que apenas sob condições de excessiva excitação, lograrem surgir em sua totalidade com toda a graduação do soco, do deslizar, ou de outra ação básica (LABAN,1978).

Desta forma, percebe-se que o gesto presente na estátua, devido ao grau de intensidade expresso neste, pode tender a uma totalidade de esforço ou não, apresentando possíveis graduações de uma determinada ação básica. É a partir da leitura do grau de intensidade deste esforço que será detectada a ação básica predominante no movimento potencial da obra observada.

IV.2.6.2.ii- ANÁLISE INTERPRETATIVA DO MOVIMENTO

Em um segundo momento foi feita uma análise interpretativa do movimento potencial das esculturas, revelado através das possibilidades de combinação presentes em 2 (dois) Fatores de Movimento cada um.

Frequentemente observa-se, segundo LABAN (1978), que no estudo das ações corporais, um dos Fatores de Movimento pode estar totalmente negligenciado e apenas dois deles conferirem a forma à ação apresentada.

Em tais casos configura-se um "esforço incompleto", onde as ações resultantes expressam toda uma variedade de atitudes internas.

Dentre elas, pode-se distinguir seis atitudes em particular, que se agrupam em três pares de opostos: acordado e onírico, remoto e perto, estável e móvel (LABAN, 1978) (Apêndice nº 4, p.213).

Neste momento observou-se tanto as qualidades positivas, quanto as qualidades negativas presentes na análise do conteúdo não-verbal expresso na postura de cada estátua. Esta interpretação possibilitou uma concepção global da personalidade dos Profetas, aproximando estes à condição dualista, o lado positivo e o lado negativo, intrínseco ao caráter humano.

IV.2.6.2.iii- SUB-TEXTO DA AÇÃO NO TEXTO BÍBLICO

Em um terceiro momento foi feita uma análise "psicológica" de algumas passagens do texto narrativo bíblico de cada Profeta, para a confirmação das ações que se desprendem deste discurso.

Neste momento de leitura "psicológica" inferida dos textos bíblicos, surgiram dados interessantes em relação à postura, frente ao mundo e aos homens, sustentada pelos Profetas. Em função disto, partiu-se do princípio de que a personalidade do Profeta apresenta duas facetas. Ora ele assume a palavra de Deus, incorporando esta como se fosse o próprio Deus, ora ele é o homem comum sobre o qual cai a "culpa" e as palavras admoestadoras de Deus. Aqui percebe-se, mais uma vez, a expressão do conflito, a dualidade barroca entre a luz e a escuridão. Um Profeta é um ser em profunda transformação interior, eles são conservadores e inovadores ao mesmo tempo: conservadores no sentido em que buscam encontrar a verdadeira tradição, o verdadeiro Deus revelado a Moisés; e são inovadores porque têm

a coragem de questionar uma situação presente, vislumbrando um futuro diferente para o seu povo, sem se acomodar com as injustiças sociais. Neste duplo movimento, muitas vezes eles têm crises interiores que deflagram um arranjo de qualidades de ações inesperadas. Neste sentido, pode-se perceber a relação da leitura Labaniana do movimento expressivo com a personalidade dos Profetas no texto bíblico, na medida em que LABAN (1978) afirma que, geralmente, um gesto que antecede ou precede uma ação, pode ser a qualidade oposta a esta ação.

Desta forma, a "ação" apresentada pelo texto bíblico deflagrou a leitura de um sub-texto, que serviu de subsídio para a determinação das ações a serem desenvolvidas no laboratório prático da coreografia. Para a transposição coreográfica, a escolha destas ações passou por uma análise interativa dos vários níveis de leitura da obra.

A modo de exemplo para mostrar como foi utilizado este instrumental analítico, apresentamos, no Profeta Isaías, o modelo utilizado para o estudo individual do método criação de cada um dos Profetas, segundo está relacionado no Apêndice nº 3, p. 155.

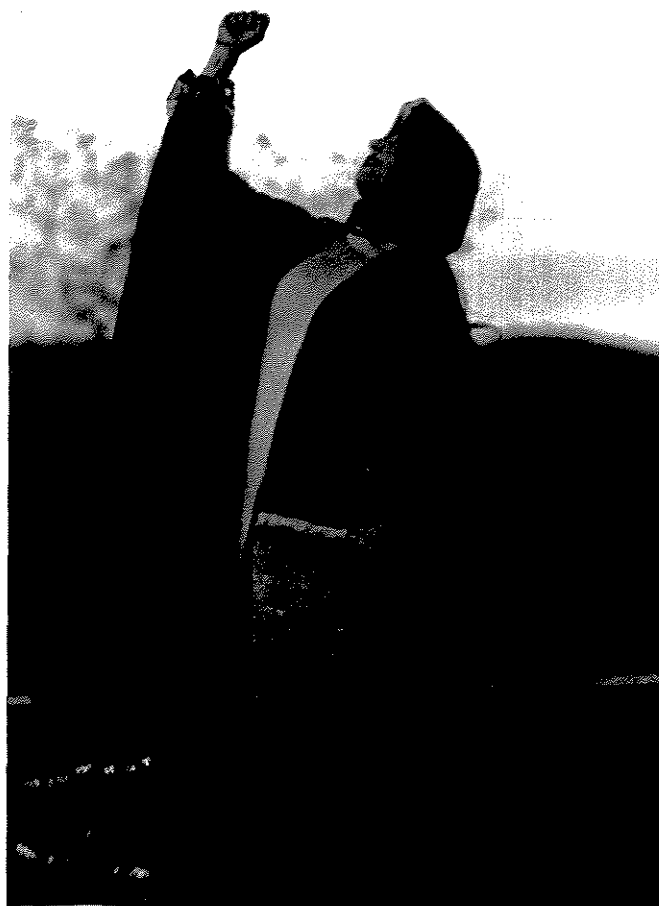
IV.2.6.3 - EXEMPLO DE ANÁLISE DA AÇÃO CORPORAL DO PROFETA ISAÍAS

EXTRAÇÃO DO APÊNDICE Nº 3

1- PROFETA ISAÍAS



a-Isaías^a



b- Isaías^b

IV.2.6.3i - TÁBUA TEXTO DO PROFETA ISAÍAS: Depois que os Serafins celebraram o Senhor, um deles trouxe aos meus lábios uma brasa com uma tenaz.

^a Foto: Palermo, C. (1994)

^b Foto: Palermo, C. (1994)

IV.2.6.3ii - ANÁLISE DESCRITIVA DO MOVIMENTO DO PROFETA ISAÍAS:

- Isaías apresenta um gesto de apontar para a tábua texto com o braço direito, na direção da diagonal baixa/frente/esquerda (Gráfico nº 2, p. 251).

- O movimento é postural na medida em que o corpo todo está integrado à ação de apontar.

- Ocupa as direções:

Cima/baixo (dimensão de comprimento):

Isaías dá a sensação de se encolher para baixo; sensação esta reforçada pela desproporção anatômica, enfatizando o estar afundando, onde o plano vertical é o principal.

- Frente/trás (dimensão de profundidade): o centro de leveza - parte superior do tronco - está um pouco recuada para trás. Plano sagital secundário.

- Lado/lado (dimensão de amplitude): a mão direita se aproxima da mão esquerda, restringindo a área de amplitude ocupada pelo movimento do braço. Plano horizontal secundário.

- Nas três direções ocupadas o centro do corpo está enfatizando o movimento de encolher. Fecha-se no plano horizontal, afunda no plano vertical e recua no plano sagital (Quadro nº 1, p. 254).

- As dimensões ocupadas por Isaías, sugerem uma experiência de intenção que usaria a área interna da Cinesfera, mas devido à projeção do gesto de apontar, verifica-se uma tendência à utilização da área média da Cinesfera.

Segundo estudos feitos SERRA (1994), esta área promove o contato entre os homens.

- O rosto está marcado por rugas, o que demonstra uma expressão contraída e tensa, confirmando assim uma atitude carregada de sentimento de firme intenção.

- Devido à intensidade do esforço apresentado na postura congelada, percebem-se graduações possíveis da ação básica "pressionar", verificando-se a expressão da atitude congelada em relação aos Fatores de Movimento:

Fluência: permanece latente

Gráfico da ação básica pressionar:

Espaço: direto

Peso: firme

Tempo: lento



A sensação de movimento possível apresentada por esta ação é: afundando pesado, filiforme e longo.

IV.2.6.3iii - ANÁLISE INTERPRETATIVA DO MOVIMENTO DO PROFETA ISAÍAS:

Os dois Fatores de Movimento mais destacados são: Peso e Espaço.

Combina sensação (P) e pensamento (E). O gesto de apontar nos remete à qualidade de Espaço direto e, devido à postura definida de Isaías

(movimento postural) e ao exagero da ação na vertical, nos remete à qualidade de Peso firme.

Esta combinação de qualidades destes dois fatores está associada, tanto com a falta de imaginação, como com a estabilidade, dependendo do exagero ou adequação na intensidade das qualidades usadas. Diz respeito à habilidade de se colocar numa situação objetiva e transmite inalterabilidade.

- Qualidade positiva:

Intenção fortemente dirigida. Intenção claramente focada. Atitude firme, estável e segura. Tenacidade persistente.

- Qualidade negativa:

Intenção firme dirigida para uma área excessivamente restringida. Falta adaptabilidade. Considera teimosamente só um aspecto do problema. Pode ser bloqueado e rígido.

IV.2.6.3iv- SUB-TEXTO DA AÇÃO NO TEXTO BÍBLICO DO PROFETA ISAÍAS:

Texto:

- A santidade de Deus.

Sub-texto geral: Eu sou a própria santidade.

Verbo/ação: Santificar e caminhar.

Texto:

- Quando vocês erguerem para mim as mãos, eu desvio o meu olhar; ainda que multipliquem as orações, eu não escutarei. As mãos de vocês estão cheias de sangue (Is 1,15).
- Pois haverá um dia de Javé, dos exércitos contra todo orgulhoso e arrogante, contra todo aquele que se eleva e se engrandece (Is 1,12).
- Como a mulher grávida na hora de dar à luz, contorcendo-se e gemendo nas dores do parto, assim nos encontrávamos, ó Javé, em tua presença. Nós engravidamos, chegamos às dores do parto, mas parimos vento (Is 26,17-18).
- Neste momento um dos serafins voou até onde eu estava, trazendo na mão uma brasa que havia tirado do altar com uma tenaz. Com a brasa tocou-me os lábios, e disse: "Veja, isto aqui tocou seus lábios, sua culpa foi removida, seu pecado perdoado" (Is, 6,6-7).

Sub-texto: Sou um homem pecador e perdoado, escolhido entre todos. Sou responsável eternamente por merecer a graça recebida. Eu entre todos os pecadores, não posso acusar ninguém. A responsabilidade pesa.

Ação/verbo: Limpar (as mãos), torcer, socar (contra o céu), ser vencido, pressionar, sentir dor e soprar (com o centro do corpo).

Texto:

- O Senhor Javé me ajuda, por isso não me sinto humilhado; endureço o meu rosto como pedra, porque sei que não vou me sentir fracassado (Is 50,7).

Sub-texto: Sou frágil e preciso ficar rígido para me sentir seguro.

Ação/verbo: Enrigece e controlar as emoções.

Texto:

- De onde vem esse vermelho em suas roupas?

"Entrei sozinho no tanque de pisar uvas, e ninguém do meu povo me acompanhou. E eu pisei com toda a minha ira, esmaguei com todo o meu furor. Por isso espirrou sangue na minha túnica e acabei manchando toda a minha roupa (Is 63,2-3).

Sub-texto: Sou como o Deus, piso os povos com justiça, amasso-os com furor, derramando seu sangue pelo chão.

Ação/verbo: Pisar (firme e forte) e amassar.

V- Procedimentos de Mutação da
Estrutura Teórica, para a prática
pendular do Método de Criação:
MÉTODO AGLUTINADOR

V- PROCEDIMENTOS DE MUTAÇÃO DA ESTRUTURA TEÓRICA, PARA A PRÁTICA PENDULAR DO MÉTODO DE CRIAÇÃO.

V.1- A UTILIZAÇÃO DAS IMAGENS GRAVADAS EM VÍDEO COMO INSTRUMENTO DE DESENVOLVIMENTO DA COREOGRAFIA.

Em todas as etapas de aperfeiçoamento da coreografia, o vídeo foi utilizado como " feed-back " necessário ao desenvolvimento coreográfico. Vendo e revendo os movimentos executados, nas imagens do vídeo, podia-se perceber quais eram as dificuldades expressivas: de utilização de figurinos e objetos cênicos, de transição de movimento, de expressão em geral, harmonia, apropriação do espaço, e configuração do movimento expressivo utilizado.

O recurso de utilização de imagens gravadas em vídeo também foi importante nas etapas de pesquisa de campo, onde foram registradas imagens da obra enfocada: dos Profetas e de pessoas que frequentam o Adro (turistas, moradores, quias turísticos, artistas, mendigos). O vídeo também foi importante para a composição da música: foi entregue ao músico uma fita contendo as imagens de uma primeira estrutura coreográfica de cada personagem Profeta.

Com a definição e o desenvolvimento da coreografia, da música e do figurino, e de posse das imagens adquiridas na pesquisa de campo, foi possível dar mais uma volta na espiral expansiva da criação, onde foram aglutinadas, em um eixo central, todas as etapas anteriores do trabalho de

criação: a elaboração de um projeto de filme (Apêndice nº 5, p. 219), onde mais uma vez a concepção de estrutura permite focalizar em mais uma linguagem: o vídeo, e expandir o conteúdo artístico desenvolvido gradualmente no decorrer da pesquisa; isto graças ao registro criativo que resultou ser mediador estético⁵ do trabalho realizado. Este projeto de filme, como um dos sub-produtos desta dissertação, foi orientado pela Profra. Dra. Haydée Dourado F. Cardoso, a qual se encarregou pessoalmente da elaboração do roteiro.

A Profra. Haydée Dourado dirigiu o vídeo "Brasil Barroco na Ponta dos Pés", realizado em Congonhas do Campo por ocasião da pesquisa de campo, com um grupo de congado no Adro dos Profetas para o desenvolvimento do espetáculo Profetas em Movimento, resultante desta pesquisa.

⁵ Chamamos de "mediador estético" o registro em vídeo que tem por objetivo integrar as várias linguagens utilizadas, desde a escultura à dança, passando pela música e o vídeo, procurando facilitar a mediação e a compreensão do tema quando observado através da imagem editada criativamente.

V.2-LABORATÓRIO DE MOVIMENTO

V.2.1- A IMPROVISACÃO COMO INSTRUMENTO DE DESENVOLVIMENTO DO REPERTÓRIO DE MOVIMENTO: MÉTODO AGLUTINADOR.

De posse dos dados de cada Profeta, a partir dos vários níveis de análises desenvolvidos no esquema de análise da ação corporal de cada personagem, fez-se uma primeira tentativa de transposição das informações teóricas expressas nesse esquema de análise descritiva, interpretativa e da ação no texto bíblico, para um esforço de coreografia. Neste processo observou-se a necessidade de fazer uma interconexão entre as várias análises de modo a condensar as informações comuns a estes vários níveis. As informações obtidas neste procedimento, foram utilizadas numa exploração inicial dos movimentos.

Esta exploração inicial se deu a partir de um método de improvisação. O qual surgiu no andamento do processo como resultado do interjogo teórico-prático. Este ir e vir da teoria para a prática, auxiliou no desenvolvimento de um repertório de movimentos típico de cada Profeta, repertório que chamariamos de "matéria prima" para a coreografia de cada um deles.

A intenção inicial era desenvolver um fraseio expressivo que comunicasse a atitude particular de cada estátua. A partir da atitude pausada, ou congelada desenvolvia-se a sequência de movimentos referente a cada um, compondo uma coreografia que integrasse a riqueza expressiva descoberta, até formar um todo contínuo.

Por exemplo, na análise descritiva do movimento do Profeta Isaías, definiu-se que o plano principal era o vertical; na análise interpretativa os Fatores de Movimento principais eram Peso e Espaço - combinação que expressa uma atitude interna de inalterabilidade e objetividade, de intenção firme e dirigida- e na análise do texto bíblico, o texto, o sub-texto e a ação\verbo indicaram os vários conteúdos psicológicos que afetam o movimento do personagem. Desta forma o texto dizia: "A santidade de Deus "; o sub-texto: "eu sou a própria santidade"; e o verbo\ação escolhidos para expressar o texto e o sub-texto bíblico foi "santificar e caminhar".

A partir destas informações, improvisações foram feitas procurando que o movimento integrasse estes conteúdos: caminhar santificando, com ênfase no plano vertical e nas qualidades do Fator Peso (leveza, firmeza) e do Fator Espaço (focalizado e multifocado).

Este método de estruturação da coreografia revelou-se um método aglutinador, devido à sua característica de integração das várias análises da obra observada: descritiva, interpretativa e da ação no texto bíblico, na dinâmica de combinação e estruturação do gesto expressivo.

O método aglutinador também segue o modelo de afunilamento e expansão presentes no decorrer do procedimento desta pesquisa. Em um primeiro momento ele afunila as informações, induzindo a um esquema estruturado e sistematizado de movimentação. Necessário à incorporação das qualidades básicas da dinâmica do movimento expressivo de cada personagem. Servindo de base para uma expansão, no segundo momento, que é de desenvolvimento dessa estrutura básica de movimentação, para uma concepção mais criativa e ampla de composição cênica.

V.2.2- ESTUDO DA ORGANIZAÇÃO ESPACIAL DO MOVIMENTO (NÍVEIS), DO RITMO, DO GRAU DE ENERGIA APLICADO AO MOVIMENTO E DA ORGANIZAÇÃO ESPACIAL NO CENÁRIO.

Inicialmente, o desenho coreográfico espacial era pouco definido, mas com o desenvolvimento do método aglutinador através de improvisações de movimento em cima do personagem a ser dançado, o perfil espacial foi naturalmente se delimitando. O processo utilizado para a definição do desenho coreográfico espacial foi, a cada etapa do desenvolvimento da coreografia, registrar graficamente o espaço percorrido. A partir desses desenhos definiam-se com mais precisão as direções utilizadas.

Na medida em que se clarificava a utilização do espaço cênico, também se clarificava o significado intrínseco evocado pela ação, do personagem, desenvolvida na coreografia, descobre-se desta forma, que a ação afeta o espaço e o espaço afeta a ação, e que esta interligação é resultado de um processo que acontece simultaneamente na dinâmica de desenvolvimento do processo coreográfico.

No decorrer da expansão do método aglutinador de pesquisa coreográfica, encontramos algumas vezes, movimentos inexpressivos ou pouco interessantes para a composição da dança. Esta constatação flexibilizou o procedimento e passamos a trabalhar o mesmo gesto, porém explorando diferentes graus de energia dentro deste, assim como a variação de ritmos e de níveis na performance de um mesmo fraseio.

A partir da aplicação de graus de energia, ritmos, níveis e direções do espaço, foi possível transpor o gesto de caráter simbólico (ação\verbo) para

o movimento dinâmico, de caráter abstrato, na dança; escapando da amarração linear, menos criativa, do mero gesto narrativo.

Por exemplo, quando a ação/verbo do Profeta Amós dizia para arar e semear, as atitudes ligadas a estas ações eram exploradas em diferentes níveis, direções, ritmos e graus de energia, para, a partir das várias possibilidades de movimentos encontrados com esta exploração, definir uma sequência de movimentos que contivesse e respeitasse os conteúdos previstos nas várias análises (interpretativa e descritiva do movimento e do texto bíblico) do Profeta em questão, mas que, ao mesmo tempo, não fosse monótono e sim dançante.



V.3- DO DESENVOLVIMENTO DOS ELEMENTOS CÊNICOS E DO FIGURINO NA COREOGRAFIA :

Numa primeira tentativa de desenvolvimento do figurino, foram utilizados tecidos pesados (linho), no mesmo tom da pedra sabão dos Profetas (cinza), aproximando-se muito dos mesmos modelos de vestimenta e desenhos aplicados nestas. Mas, constatou-se que os movimentos realizados ,na dança desenvolvida, não ficavam nítidos e, para que estes sobressaíssem, foi preciso despir o corpo e manter as suas linhas mais aparentes . A partir daí, passou-se a utilizar uma malha cinza, colada no corpo, como base para outros adereços e objetos que caracterizam cada Profeta.

Foram desenvolvidos alguns objetos cênicos que tiveram grande importância na criação coreográfica de alguns Profetas. Entre estes: Daniel, Jonas, Amós. A estátua destes três Profetas, no Adro, estão representadas com os seus atributos particulares: Daniel com a coroa de louros e o leão, Jonas com a baleia e o seu jato de água, o Profeta Amós, tem a roupa característica de um camponês. O desenvolvimento de objetos cênicos para estes personagens, afetou diretamente a criação coreográfica. Muitas vezes, o objeto desenvolvido definia e limitava o movimento, outras vezes definia uma qualidade própria de atuação corporal para a utilização deste, fazendo com que a coreografia crescesse do ponto de vista estético, a partir da integração harmônica da forma do corpo com a forma do objeto.

Para o Profeta Daniel, foi desenvolvido um objeto em forma circular, envolvido por um pano vermelho que simboliza as várias provas passadas

pelo Profeta: desde a sua passagem pelo fogo, a visão do sonho do rei e a sua estada com os leões. Este objeto foi trabalhado na dança, na tentativa de trazer a imagem do toureiro que enfrenta as feras com toda segurança e desenvoltura nos movimentos, ao mesmo tempo em que o objeto desenvolvido emite um som peculiar, ao ser movimentado com mais energia remete ao som do fogo. O fogo é elemento simbólico característico do Profeta.

Para o Profeta Jonas, foi desenvolvida uma saia com duas pontas como figurino, que se transforma ao longo da coreografia, no barco simbólico, utilizado por Jonas para fugir da missão de Javé. Além da saia, desenvolveu-se um objeto, com formato de meio círculo, envolto por um pano transparente em tons de azul, deixando um rabo de tecido, remetendo ao mesmo tempo ao simbolismo da baleia e da água.

Na coreografia do Profeta Amós, foi incorporado o objeto desenvolvido para o estudo prático realizado sobre o quadro representando Nossa Senhora e seus símbolos: o objeto ovalado, naquela coreografia tinha a intenção simbólica da aura desenhada em torno da imagem. Já na coreografia do profeta Amós, este objeto foi adequado ao conteúdo coreográfico desenvolvido para este personagem.

Outros Profetas também tiveram seus figurinos especificamente desenvolvidos tentando resgatar um conteúdo expresso, ou no próprio Adro ou no texto bíblico. O Profeta Jeremias tem em sua coreografia um pano trabalhado em forma de cruz que traz o símbolo do ocultante, do cordão umbilical, do útero como sepultura. Estas são imagens fornecidas pelo Profeta em seu texto bíblico.

O profeta Oséias, tem em sua representação coreográfica um duplo papel: ora ele é o Profeta, homem correto, severo de linhas retas e definidas, e ora ele é a mulher prostituta de linhas curvas insinuantes e sedutoras. Para este personagem foi desenvolvido especialmente um figurino em que esta possibilidade de representação de duplos personagens fosse possível.

O Profeta Joel tem como figurino- objeto uma grande capa, desenvolvida no sentido de dar ao personagem uma extensão física ao seu texto narrativo verbal. De um lado, a capa é escura e de outro, a capa é clara, simbolizando a mudança prevista pelo Profeta: "O sol vai se mudar em trevas e a lua em sangue".

O filactério (tábua texto) encontra-se presente na representação de todos os Profetas do Adro. Este objeto foi incorporado desde o início ao movimento de cada personagem de uma determinada forma, sendo que, no decorrer do desenvolvimento da pesquisa coreográfica, este foi sendo readaptado ou mesmo excluído da dança de alguns Profetas.

V.4 - DO ESTUDO DA MÚSICA.

Em relação à pesquisa musical, foi feita uma coleta de material de audio para a utilização destes nas primeiras improvisações de movimento.

Entre o material recolhido constam algumas obras de compositores mineiros (mulatos) do séc. XVIII, restauradas pelo pesquisador Francisco Curt Lange.

As obras recolhidas foram:

- Compositor José Joaquim Emérico Lobo de Mesquita .

Obras: Antífona de Nossa Senhora para coro e orquestra.

Sinfonia para missa.

- Compositor Marcos Coelho Neto .

Obra: Hino de Nossa Senhora (Maria Mater Gratiae), para coro e orquestra.

- Compositor Francisco Gomes da Rocha .

Obra: Novena de Nossa Senhora do Pilar, para coro e orquestra.

Outro material recolhido refere-se a uma versão gravada das doze árias de Marília de Dirceu - extraídas do poema Marília de Dirceu, escrito por Tomás Antônio Gonzaga (1744 a 1810), cujos intérpretes são: Ana Maria Kieffer, voz; Gisela Nogueira, viola e guitarra; Edelson Geseden, guitarra.

O material sonoro coletado serviu para climatizar as improvisações em um determinado momento da criação coreográfica . A partir daí percebeu-se que a música barroca original não colaborava com o desenvolvimento da coreografia. A tendência da música sacra barroca é trazer o movimento para uma forte tensão e isto manipulava em demasia a intenção estática e postural na dança em desenvolvimento . A coreografia passou a exigir uma

forma musical que acompanhasse o mesmo processo da criação do movimento: “uma releitura”, não no sentido de que a música deveria ser criada especificamente para o movimento, mas sim que ela seguisse um processo de simbolização e transposição para uma sonoridade mais contemporânea, e que transmitisse a dinâmica específica de cada Profeta coreografado.

A partir deste momento, delimitou-se um quadro de movimentos para cada personagem Profeta, sem a utilização de música. Este quadro de movimentos foi oferecido ao músico Gustavo Finkler, para que, a partir deste quadro, e das características (referências às várias análises dos Profetas: descritivas e interpretativas do movimento e do texto bíblico), de cada personagem fosse compondo a música com as intenções intrínsecas a estes. Mas, ao mesmo tempo, o músico tinha a liberdade de dialogar com estas imagens, para não resultar em uma composição redundante.

A composição da música também levou em conta elementos da musicalidade da época do barroco mineiro, passando por ritmos brasileiros atuais. Incorporando estes elementos (tipos de arranjos, vozes, etc.), através de citações literais e recriações.

Esta forma de abordar a criação musical resultou em uma composição onde instrumentos e timbres continham vínculos simbólicos com os personagens Profetas. Na música existem, como sabemos, noções tradicionais e associações simbólicas, geralmente bem aceitas; através do estudo dessas noções aplicadas nos Profetas, foi se recuperando o sentido espiritual, próprio do tema abordado.

Na fase de composição da música, também foram importantes as imagens gravadas em vídeo. Ao músico foram entregues, além das referências

teóricas dos personagens desenvolvidos, as referências visuais e dinâmicas das coreografias registradas em vídeo.

V.5- DA DISPOSIÇÃO CENOGRÁFICA À LIGAÇÃO DAS PARTES PARA A INTEGRAÇÃO DO TODO NO ESPETÁCULO.

Com a definição da coreografia, da música e do figurino, surgiu a necessidade de se pensar na forma de apresentação destes. O figurino, a coreografia e a música estavam integrados, pois foram sendo concebidos mutuamente, com diálogos na estrutura de criação. Mas como resolver o problema das transições entre uma coreografia e outra. Havia a necessidade da troca de vestuário, pois cada Profeta tem seus objetos e adereços particulares. Era preciso então resolver três questões: 1- ter a referência estática do Profeta a ser representado na dança (pois não é do estático e do movimento que trata a pesquisa?) e ao mesmo tempo a sua referência teórica (quem foi o Profeta, qual é a sua história, o que ele fez) ; 2- resolver o problema do figurino, este ficaria em cena ou não? e se ficasse em cena, qual seria a disposição deste?; 3- qual seria o tempo de transição entre um Profeta e outro? esta transição deveria ser com música ou sem música?

Na primeira questão a referência estática do Profeta foi resolvida com a idealização de 12 cavaletes de madeira cobertos com um manto cinza, que ao mesmo tempo resolveria o problema do figurino e que, desta forma, ficaria pendurado no cavalete. Cada cavalete corresponderia a um Profeta. Assim, a troca do figurino deveria ocorrer em cena. A referência mais direta à imagem do Profeta seria resolvida através de slides especialmente preparados para serem projetados em cada cavalete, sobre o manto cinza, após a retirada dos adereços, durante a dança.

Já a referência teórica do Profeta seria feita através de um texto informativo, dito por um ator, entre as danças de cada Profeta. O personagem concebido para falar estes textos foi a de um Deus, que seria ao mesmo tempo uma referência ao Deus do Antigo Testamento, com seus humores imprevisíveis, e ao Aleijadinho, através de uma deformação anatômica. Durante este texto a música seria específica para o personagem “Deus”, mas que ao mesmo tempo anunciasse a música do Profeta a ser dançado, isto resolvia o problema das transições e comporia o todo do espetáculo.

No decorrer do processo de integração do todo pesquisado no espetáculo, outros elementos foram sendo incorporados tanto na dança como no cenário. As manifestações de danças populares da região de Congonhas, por exemplo, foi incorporada ao espetáculo através da dança do Profeta Abdias (a extrema esquerda do Adro), que mantém a base rítmica das danças populares do baião à congada. Este Profeta finaliza o espetáculo com um estandarte do Espírito Santo, adereço este muito constante nas festas populares. Através de discussões com o artista plástico Antonio da Mata, chegou-se a conclusão de que a presença do popular também deveria estar presente no cenário. Esta presença foi marcada através de fitas coloridas que saem de cada “cavelete Profeta” em direção ao alto, remetendo à abóboda celeste, à elevação espiritual, ligando desta forma o sagrado e o profano, o mundo dos mortais ao mundo do Divino.

VI- Discussão

VI- DISCUSSÃO

VI.- REFLEXÕES SOBRE O ESTUDO COREOGRÁFICO REALIZADO COM OS PROFETAS: CASO AMÓS

Como foi percebido, a discussão ficou estrategicamente distribuída ao longo do texto, portanto reservamos este espaço para argumentar e discutir o resultado do trabalho de um dos Profetas, focalizando globalmente o processo de construção cênica do Profeta Amós.

Sua postura no Adro é complacente, dado o seu gesto de estender a mão, pausado e tranquilo, chegando a ser até mesmo meio pachorrento. Observa-se uma interpretação muito pessoal, feita pelo Aleijadinho, vista com um certo exagero de sua placidez na representação do Adro. Aparentemente em nada tem a ver com o Profeta direto, positivo e acusador descrito pelas escrituras bíblicas do antigo testamento. Mas segundo a teoria de Análise do Movimento Expressivo de LABAN (1978), um gesto que antecede ou precede uma determinada ação pode ter a qualidade oposta a esta como uma preparação à ação que se segue. Em função disto, poderíamos inferir que o Aleijadinho, intuitivamente, plasmou na sua obra a origem da força (paz interior) da qual as escrituras falam.

Neste sentido, pode-se seguir uma certa analogia com a atitude do homem do campo, que muitas vezes, numa atitude calma e passiva, contempla a lua, a plantação, fuma um cigarro de palha, se aquieta na rede vendo o tempo passar. Mas num momento seguinte range a enxada com fortes golpes, lutando preocupado contra as intempéries do tempo, a dureza da pedra, as

incertezas do solo, ou as pragas abundantes. O homem do campo, assim como o profeta Amós, vive o ciclo da natureza, ele pulsa junto com a semente prestes a brotar, chove com a chuva que cai, morre com a planta que não vingou e seca com a falta de água.

O processo de criação coreográfica deste Profeta, inicialmente, seguiu o princípio espiralado da interpretação gestual aglutinadora, elaborada a partir da metodologia de transição do movimento congelado da estátua, para o movimento dinâmico da dança. No início dessa abordagem metodológica, observou-se que a simples aplicação da metodologia elaborada empobrecia o produto "criativo" enquanto linguagem expressiva.

Desta forma, tornou-se necessário ampliar a percepção do método e acrescentar graus de variação do ritmo, do desenho espacial e das dinâmicas do movimento, buscando assim a expressão total do ato de mover. Nada é mais importante do que a “expressão total”, e algumas vezes ao fundar o movimento nos esquecemos que devemos criar a liberdade de movimento.

Inicialmente os gestos eram trabalhados nas ações dinâmicas de semear, colher, golpear, cavar, percorrendo um desenho espacial de palco muito simples: linha reta, no fundo do palco, unindo as laterais. Numa segunda etapa do desenvolvimento da coreografia, ampliou-se a improvisação coreográfica para um zigue zague mais amplo, formando as "leras" no sentido de dar a sensação de movimento de um camponês arando um campo, seguindo os sulcos da terra semeada.

A proposta era iniciar o movimento do Profeta na postura estática do Adro, fazê-lo afundar com o movimento, no plano vertical, até se transformar numa semente que se enraizaria pelo chão ocupando o plano sagital. Iniciando

os movimentos nas "leras" e trabalhando as ações dinâmicas do Profeta, vão se incluindo naturalmente os níveis alto, médio e baixo, ocupados no espaço, e as dinâmicas próprias dos movimentos que dali têm origem.

Numa terceira etapa acrescentou-se o objeto cênico, desenvolvido anteriormente dentro da pesquisa de adereços. A introdução do objeto trouxe novas significações aos movimentos, trabalhou-se a adequação deste ao conteúdo coreográfico, enriquecendo o gesto e a comunicação das ações dinâmicas definidas para este Profeta. Por exemplo: o objeto passou a ser trabalhado como rede nos movimentos multifocados; como arado, nos movimentos firmes e diretos; e como sacos de sementes nos movimentos de fluência livre e espaço multifocados, na ação de espalhar estas pela terra.

Desta forma, a introdução do objeto cênico proporcionou um grande salto na qualidade criativa do trabalho. Permitiu que o conteúdo expressado saísse do domínio literal e transcendesse os limites impostos pela coerência linear do método meramente narrativo, permitindo assim, uma maior liberdade na execução do movimento enquanto as qualidades dinâmicas extendiam-se ao objeto, criando uma relação direta com este.

A partir do momento em que foram definidos os conteúdos temáticos a serem trabalhados com o objeto no movimento, a etapa seguinte passou a ser o desenvolvimento de habilidades motoras para o desempenho adequado da proposta, objetivando a harmonia e integração do objeto cênico com as transições de movimento, e a adequação destes à música.

VII- Conclusões

VII- CONCLUSÃO

VII.1- CONSIDERAÇÕES FINAIS SOBRE A OBRA REALIZADA

As considerações finais sobre o trabalho realizado são melhor exemplificadas pelas palavras do “empresario” no Fausto de GOETHE (1964):

“Basta de altercações; queremos obras. Venha coisa que sirva. Eu cá não creio no que dizeis de estar-se ou não disposto. Todo esse rodear de palavrório só diz: mingua de veia; é procurá-la.

Quem uma vez se recebeu coa musa, ganhou jus marital; resiste? Obrigue-a. Sabeis o que se quer: bebidas fortes; fermentá-las, e já. Quem não fez hoje, amanhã não tem feito; um dia é muito.

Audácia pois! Agarra pelas repas a ocasião fugaz; não tens remédio, segue-a no voo, e está logrado o empenho.

No teatro alemão tudo se admite, bem sabeis; nada pois de acovardar-te.

Pede afoito cenários, maquinismos, lua, sol, astros, água, luz, rochedos, feras e aves sem conto. Na barraca podes meter a criação em peso.

Voa sem confusão, desde o superno empíreo, à vária terra, ao negro inferno!" (GOETHE, 1964, p. 20).

Reconhecer a validade da comunicação não-verbal e ser sensível às sutilezas do movimento, foi a tarefa a que me dispus. Apesar de todo o trabalho reflexivo sobre os elementos formadores da dança: desenho, forma, energia e conteúdo, levar a uma determinada "sistematização" de um código de movimentos, buscou-se fazer com que esses não perdessem o seu potencial de expressão sutil, tentou-se recriar no movimento a

espontaneidade e a força necessários à comunicação. Existe um impulso, uma turbulência criativa, que deve ser orientada, não castrada, deve ser compreendida e aceita sem reservas, para que o artista criador, vivenciando suas possibilidades ao extremo, memorize a sensação cinestética e cinestésica, provinda daquela emoção. Mas ao mesmo tempo ao se deparar com um ponto externo (ou interno) de orientação e moderação, não se perca nos labirintos de sua própria emoção.

Durante o processo coreográfico observei que, ao selecionar o material para a composição de cada dança, tive o olhar atraído por certas percepções e lembranças. Examinei meus sentimentos, minhas predisposições (pré-conceitos) e convicções e a partir disto é que veio a formulação de minhas imagens. Desta forma transformei minhas percepções da realidade, copiando os aspectos exteriores de uma forma deliberada.

No decorrer do desenvolvimento do processo coreográfico através do método aglutinador concluí que cada personagem exige a partir do conteúdo a ser expresso, um determinado desenvolvimento corporal, sem enfocar esta ou aquela técnica de dança específica. Priorizando desta forma a necessidade de exprimir globalmente o repertório individual de movimento revelador da personalidade, através da integração do quadro de movimento específico de cada personagem - estruturado a partir do esquema de análise da ação corporal dos Profetas - com a música e os objetos (adereços e figurinos) utilizados. Este procedimento deflagrou um processo onde a “necessidade do fazer artístico” é maior que qualquer padrão ou norma específica e onde o todo está presente na parte e a parte está presente no todo.

Segundo esta linha de raciocínio e trazendo a experiência desta dissertação para enriquecer os aspectos de entendimento do processo coreográfico, concluímos que o BARROCO trouxe novos elementos para a percepção da realidade, onde através das formas abundantes e prolixas vão sendo expressas as dualidades e conflitos entre o trágico e o cômico, o claro e o escuro, o belo e o feio, o ridículo e o maravilhoso. Dualidade esta expressa no movimento, através do conflito da "iminência", o conflito entre a "pausa" e a "ação", tensões que culminam em soluções. A "fome" do saber, a "fome" do mover, a "fome" geradora, que por necessidade de um preenchimento, promove uma "ação" exterior, que anseia à comunicação, à expressão e à troca de informações. A descarga elétrica do raio divino que promove a osmose entre as forças do bem e do mal no corpo em movimento. Aqui o Barroco é visto como o movimento resultante do "conflito", movimento expressivo gerador de novas realidades, a "transformação", a "transfiguração", o afunilar e a sua transcendência para o expandir e vice versa.

Para finalizar, não podemos deixar de concordar plenamente com as palavras de EINSTEIN (1981) quando, ao pensar na arte e na ciência, ele fala das motivações do Homem para agir criativamente na realidade cotidiana como uma necessidade existencial :

"(...) Imagino que uma das mais fortes motivações para uma obra artística ou científica consiste na vontade de evasão do cotidiano com seu cruel rigor e monotonia desesperadora, na necessidade de escapar das cadeias dos desejos pessoais eternamente instáveis" (EINSTEIN, 1981, p. 35).

Neste sentido ele eleva a essência do Barroco, a sublimação do "conflito interior", para a transformação, à uma necessidade intrínseca do ser humano. Desta forma, através do processo de realização deste trabalho "artístico e científico" pudemos vivenciar e constatar a verdade e a sabedoria destas palavras.

Bibliografia

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, A. - O que é religião. São Paulo: Abril Cultural, Brasiliense, 1984.

AVILA, A. - O lúdico e as projeções do mundo barroco. São Paulo: Perspectiva, 1980.

BASTIDE, R. - Arte e sociedade. São Paulo: Nacional, 1979.

BAZIN, G. - A arquitetura religiosa barroca no Brasil. Tradução de Glória Lúcia Nunes. Rio de Janeiro: Record, 1983.

----- - O Aleijadinho. Tradução de Mariza Murray. Rio de Janeiro: Record, 1983.

BRANT, F. - Minas Colonial. Edição especial da revista Casa & Jardim.

BURY, J. - Arquitetura e arte no Brasil. Org. Myrian Ribeiro de Oliveira. São Paulo: Nobel, 1991.

COCTEAU, J. & LIFAR, S. - Prestige de la danse. Paris: Charles Portal, 1953.

CAMPIGLIA, G. - Igrejas do Brasil. São Paulo: Melhoramentos, 1967.

CASSIRER, E. - Introduccion a una filosofia de la cultura. México: Fondo de Cultura Económica, 1967.

CHENEY, S. - The art of the dance. Isadora Duncan. New York: Theater Art Books, 1979.

CIRLOT, E. - Dicionário de símbolos. São Paulo: Moraes, 1984.

CORDEIRO, A. - Método Laban: nível básico. São Paulo: Art Laban, 1989.

CORRAZE, J. - As comunicações não-verbais. Tradução de Roberto Cortes Lacerda. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

CLAUS, M. - Passos da paixão. Rio de Janeiro: Alumbramento, 1984.

DAVIS, F. - A comunicação não-verbal. São Paulo: Summus, 1979.

DRUMMOND DE ANDRADE, C. - In: Brant, F. Minas colonial. Edição Especial, Revista Casa & Jardim, Rio de Janeiro, 1983.

DUNCAN, I. - Minha vida. Tradução de Gastão Gruls. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1985.

ECO, H. - Obra aberta. São Paulo: Perspectiva, 1988.

----- - Apocalípticos e integrados. São Paulo: Perspectiva, 1979.

EINSTEIN, A. - Como vejo o mundo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

ELIADE, M. - O sagrado e o profano. Lisboa: Enciclopédia LBL. Livros Brasil, 1960.

ELLFELDT, L. - A primeer for choreographers. California: University of

Southern, 1970.

FRANS von, J. - In: O homen e seus símbolos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

GARAUDY, R. - Dançar a vida. Tradução de Glória Mariane Antônio Guimarães. São Paulo: Nova Fronteira, 1980.

GOETHE - Fausto. Tradução de Antônio Feliciano de Castilho. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1964.

HALL, E. - A dimensão oculta. Tradução de Sônia Coutinho. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.

JAKOBSON, R. - Linguística e comunicação. São Paulo: Cultrix, 1969.

JUNG, C. - O homem e seus símbolos. Tradução de Maria Lúcia Pinto. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.

KITSON, M. - O Barroco. Tiragem especial da Encyclopaedia Britânica do Brasil Publicações Ltda., 1979.

KOFES, S. - “E sobre o corpo não é o próprio corpo que fala?” Conversando sobre o corpo. Campinas: Papirus, 1985.

LABAN, R. - Domínio do movimento. Tradução de Ana Maria Barros e Maria Silva Mourão. São Paulo: Summus, 1978.

- - The mastery of movement on the stage. London: MacDonald and Evans, 1950.
- - The mastery of movement. Revised and enlarged by Lisa Ullmann. Boston: Plays Inc., 1975.
- - Danza educativa moderna. Traduccion de Amanda Ares Vidal. Barcelona: Paidós, 1984.
- LAMB, W. - Posture and gesture - Introduction in the study of physical Duckworth: Gerald, 1965.
- LIMA, J. - O Aleijadinho e a arte colonial . Rio de Janeiro: Autor, 1942.
- MACHADO, L. - Barroco mineiro . São Paulo: Perspectiva, 1978.
- MAINSTONE, R. - O Barroco e o século XVII. Tradução de Alvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1984.
- MELLO, S. - Barroco mineiro. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- MENDONÇA, C. - Em Paris o Barroco do Brasil. Galeria (revista de arte). São Paulo: Área, 1988.
- MERLOO, J. - The dance. New York: Djambatan, 1960.
- MOREJON, J. - Cordenadas do barroco. São Paulo: Instituto de Cultura Hispânica e Letras - USP, 1965.
- MORRIS, D. - La clé des gestes. Paris: Copyright, 1977.

NEVES, J. - Idéias filosóficas no Barroco mineiro. Belo Horizonte: Itatiaia, 1986.

NERUDA, P. - Antologia poética. Rio de Janeiro: Letras e Artes, 1964.

NORTH, M. - Personality ascesment through movement. Boston: Plays Inc, 1975.

OLIVEIRA, F. - Morte da memória nacional. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

OLIVEIRA, M. - Aleijadinho, passos e Profetas. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.

PAREYSON, L. - Problemas de estética. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

PEREIRA, J. - Ideologia e alienação. SBPC, V. 34, N.01, 1982.

PENALVA, G. - O Aleijadinho de Vila Rica. Rio de Janeiro: Renascença, 1933.

PIANZOLA, M. - Brasil Barroco. Rio de Janeiro: Record, 1983.

PLAZA, J. - Tradução "intersemiótica". São Paulo: Perspectiva, 1987.

----- - As formas de produção: artesanal, industrial e pós-industrial.
São Paulo: ECA-USP, 1990.

RIBEIRO, H. - Encontro com o barroco mineiro - O Aleijadinho. Bauru:

Tilibra, 1972.

SANTOS, P. - A arquitetura religiosa em Ouro Preto. Rio de Janeiro: Kosmos, 1951.

SERRA, S. M. - Analysis of expressive movement qualities in the creative personality. U.S.A., 1979. Tese (mestrado). Creative Arts in Therapy Department, Hahnemann University Philadelphia.

----- - Empatia: um estudo da comunicação não-verbal terapeuta cliente. São Paulo, 1990, Tese (Doutorado). Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo.

----- - Conferência proferida na UNICAMP- Programa de pós-graduação, 16/04/91.

----- - Cinesfera. In:... A comunicação não-verbal na psicoterapia. Em andamento, 1994.

SILVA, E. L. - Método de ensino integral da dança: um estudo do desenvolvimento dos exercícios técnicos centrado no aluno. Campinas, 1993, Tese (Doutorado). Instituto de Artes - UNICAMP.

STORNIOLO, I. & BALANCIN, E.- Bíblia Sagrada. São Paulo: Paulinas, 1990.

TOFFLER, A. - A terceira onda. São Paulo: Record, 1969.

TOLEDO, B. - Do século XVI ao início do século XIX- Maneirismo Rococó. In:... História geral da Arte, Barroco e o Brasil. São Paulo: Instituto Valter Sales, 1983.

VASCONCELOS, M. M. - Aleijadinho - iconografia maçônica. São Paulo: Radher, 1988.

VENTURELLI, H. - Profetas ou conjurados. Sousas: Autora, 1982.

WEIL, P. & TOMPAKOW, R. - O corpo fala - a linguagem silenciosa da comunicação não-verbal. São Paulo: Vozes, 1986.

WOSIEN, M. - Sacred dance. New York: Avon Books, 1974.

Outros aprendizados:
da tese e da vida

RELATO DE EXPERIÊNCIA INTERIOR DE UM ARTISTA NO CAMINHO DA CRIAÇÃO

Transcendendo o acadêmico em direção aos caminhos da realização artística vivenciei situações e emoções peculiares. Desde a escolha ancestral do tema da pesquisa, às angústias e alegrias passadas e vividas, as pessoas que perdi e as que ganhei, na sublimação dos afunilamentos e expansões no decorrer do processo da pesquisa.

No Adro de Congonhas, me descobri e me vi. A imposição, sem escolha, da descoberta da culpa e do pecado como caminho de conhecimento e amadurecimento das relações e dos sentimentos do Homem...

Quando se está muito distante dos desejos e emoções pessoais e se arrisca um olhar interior mais aprofundado, depara-se, na maioria das vezes, com monstruosas dificuldades, impostas pela moral, pela educação religiosa e pelas regras sociais. Neste contexto a obra do aleijadinho inaugurou alguns caminhos para a minha viagem interior. Ele abriu as portas trancadas da emoção e me conduziu sorrateiramente às dimensões insondadas, onde é permitido vivenciar a morte, a vida, o ódio, o amor e todas as possibilidades secretas do coração, da razão e das sensações, sem os bloqueios cotidianos. No Adro de Congonhas, não ha lugar para a inocência, ali se descobre que existe pecado, que se é pecador e que a culpa é o maior castigo e o maior caminho para a sublimação. E aí os Profetas “acusa dores”, percebem quando o “observa a dor” está preparado para o conhecimento maior e o libertam do peso petrificado do pecado e tiram do “observa” a “dor”, e instauram a “observa ação”. Desta forma os Profetas

do Aleijadinho humanizam o olhar dos que observam, despertando para o movimento a ação interior.

No Adro, o meu olhar foi gradualmente humanizado e na “expecta” “ativa” fui libertada para o grande vôo, mediado e indicado pelo gesto do Profeta Abdias, no espaço infinito e atemporal do abraço de Deus. Um Deus pai que dança com os Profetas de Congonhas.

Ao despertar destas reações internas no ato de observar a obra vivenciei o drama de criar a ação, em um impulso criador que se concretizou através do meu silêncio, da minha negação e da disposição de transformar estas fraquezas em forças na determinação de estruturar a desordem em ordem, e no empenho da realização teórica e prática da dança dos Profetas em Movimento.

Durante o trabalho de pesquisa me expus ao ridículo e ao maravilhoso, tanto no papel de observadora quanto no papel de realizadora a partir da tradução/interpretação da obra observada. O resultado dessa “realiza ação” é único na sua multiplicidade, os “observa dores” serão vários e várias serão as suas fruições.

Com os Profetas aprendi a aliança com o Divino, na caminhada e na luta quotidiana pela eterna organização do caos e reconstrução do “mundo novo”. E a minha dança é a minha oração, o meu aprendizado e a minha poesia, a forma de expressar os meus sentimentos diante da realidade da vida. Ao final desta etapa salmodiarei como Davi:

“(…) Transformaste o meu luto em dança, e minha roupa de luto em roupa de festa. Por isso o meu ser canta para ti, e jamais se calará. Javé, meu Deus, eu te louvarei para sempre”(Sl 30, 12-13).

FIM

Apêndices

APÊNDICE 1

1 - RELAÇÃO DE ALGUMAS OBRAS DE ALEIJADINHO EM MINAS

GERAIS:

CAETÉ:

Imagem de N.S. do Carmo, matriz de N.S. do Bom Sucesso.

TIRADENTES:

Frontispício e grades da igreja matriz.

SÃO JOÃO DEL REI:

Igreja São Francisco de Assis (planta-1774), imagem de São João Evangelista (frontispício a partir de 1787) . Atribuída também diversas obras na igreja do Carmo (risco frontispício e portada). Imagem Senhor Jesus de Monte Alverne.

NOVA LIMA:

Altar-mor, altares laterais e púlpitos da fazenda de Jaguará.

CATAS ALTAS:

crucifixo da igreja matriz de N. S. da Conceição.

BARÃO DOS COCAIS:

Portada da igreja matriz de S. João do Morro Grande, a imagem de S. João Batista.

MARIANA:

Fonte de Samaritana no parque do Seminário Maior.

SANTA RITA DURÃO:

Altar de Santa Ifigênia da igreja N. S. do Rosário.

SABARÁ:

Feitas de 1781 a 1782, atlantes que sustentam o côro da igreja do Carmo feito em pedra sabão coloridas.

Os santos S. João da Cruz e S. Simão Stock feitos em 1778, nos altares laterais da igreja do Carmo.

CONGONHAS DO CAMPO:

Adro dos doze Profetas em pedra sabão, igreja Bom Jesus de Matozinho.

Talhado em cedro 66 estátuas da via crucis nas capelas .

Imagem de S. Joaquim na sacristia .

Portada da igreja matriz de Congonhas (arca de Noé)

CAMPANHA:

Imagem do Bom Jesus.

OURO PRETO:

Altar-mor da capela de S. José de Ouro Preto, desenho do Aleijadinho, conforme modificação no documento da irmandade.

Risco e portada do frontispício , altares de São João e N. S. da Piedade e Chafariz (1776) da sacristia da igreja do Carmo.

Igreja das Mercês e Perdões de Cima, a sobre porta.

Oratório da sacristia da matriz do Pilar .

Imagens de S. Raimundo Nonato , S. Pedro Nolasco e crucifixo da sacristia das igrejas das Mercês e Perdões de Baixo.

Na igreja S. Francisco de Paula , a imagem de S. Francisco de Paula.

Na igreja do Rosário , a cabeça da imagem de Santa Elena.

Portada toda ornamentada da igreja de S. Miguel e Almas (com um painel representando o purgatório e a imagem de S. Miguel num nicho).

Risco do retábulo da capela-mor.

Risco geral da igreja S. Francisco de Assis iniciada em 1766.

Portada em pedra sabão.

Dois púlpitos ricamente trabalhados em pedra sabão.

Altar-mor: Santíssima Trindade.

A abóbada da capela - mor, ornada por quatro ovais onde se encontram os doutores da igreja, ao centro também trabalho do mestre .

Nas esculturas dos púlpitos: representação de Jonas sendo atirado ao mar com desenhos em estilo gótico e dois evangelistas.

Capela-mor, conjunto grandioso datado de 1790 a 1794: anjos do altar-mor; talha e escultura sobre a ressurreição de Jesus; figura do cordeiro pascal sobre o sacrário; riscos dos altares laterais; emblema seráfico do

coração, chamas emoldurando pés e mãos; barretes ou abóbodas da capela-mor e dos corredores; lavabo de pedra sabão da sacristia; fonte na sacristia da mesma igreja.

Sem local preciso, quatro estátuas: Cristo, S. Jerônimo e dois Profetas mutilados nos pés e mãos, de vinte centímetros de altura talhados em madeira escura, à faca, reconhecidos por Jair Afonso Inácio e Antônio M. do Nascimento.

Existem obras de Aleijadinho no Museu da Inconfidência, no Museu do Aleijadinho nas igrejas de Antônio Dias e S. F. de Assis.

DIAMANTINA:

Um S. José de Botas no Museu do Diamante.

Fonte: VASCONCELOS (1988).

APÊNDICE 2

2 - PESQUISA DE CAMPO

2.1 - COLETA DO MATERIAL DE VÍDEO E FOTO:

Foi realizada uma visita à cidade mineira de Congonhas do Campo, em março de 1992, para coleta de material de vídeo e fotografia do objeto de estudo: os 12 Profetas.

O registro fotográfico foi feito desde todos os pontos de vista em torno de cada estátua até completar 360º, para evidenciar as tendências de movimento, gesto e postura presentes no conjunto escultórico. Este registro fotográfico também auxiliou, posteriormente, no trabalho de observação em detalhe dos aspectos externos intrínsecos a cada Profeta: roupagem, adereços, postura, expressão do corpo, do rosto, das mãos, do foco visual, etc.

O registro em vídeo teve o objetivo de captar os Profetas no Adro em relação aos outros, e cada um desde vários ângulos. Este registro em vídeo, que inclui depoimento de dez pessoas sobre o Adro, permite fazer algumas observações não apenas sobre o conjunto escultórico, mas também sobre as pessoas que frequentam o Adro; desde moradores (4), turistas (2) e de artistas (1) a mendigos (1).

Ao entrevistar as pessoas no Adro, optamos por questões abertas do tipo:

O quê você sente ao estar aqui neste espaço ?

O quê este local lhe transmite?

Você se identifica com algum Profeta?

O quê você acha que os Profetas estão falando com os seus gestos?

Como seria se num passe de mágica, esses Profetas voltassem à vida, e quais seriam os movimentos anteriores e posteriores à ação congelada em que eles se encontram? (neste momento foi pedido aos entrevistados que executassem os gestos) sugeridos.

2.2 - ENTREVISTAS:

Como resultado destas entrevistas percebeu-se:

Quanto aos moradores da região- (4)

Concordaram em que o local era um "Patrimônio de Congonhas", uma "fonte de renda para a cidade". A maioria destes entrevistados passou a infância brincando ou namorando entre os Profetas. A Escola de Samba Unidos da Matriz desta cidade: homenageou uma grande artista da cidade "tia Vicki", que há muitos anos confecciona as roupas dos Profetas para a grande encenação da "Semana Santa". A comissão de frente desta Escola de Samba representou os 12 Profetas transformados em mulheres: as 12 profetizas, vestindo as cores carnavalescas prateado e dourado. Questionados sobre a fala corporal dos Profetas, a maioria não conseguia dizer suas próprias impressões do lugar e das estátuas.

Quanto aos turistas (2) e guias turísticos (1)

Os turistas se mostravam perplexos quando indagados , pois eram pegos de surpresa em suas primeiras impressões. Suas respostas eram mais espontâneas. O profeta que eles mais preferiam era o Jonas, alguns afirmavam que era por este aparecer mais vezes fotografado, em livros e revistas. Quando indagados sobre a postura corporal dos Profetas, não se

intimidavam e executavam a proposta corporal, alguns com mais imaginação.

Alguns entrevistados, ao final do questionário, diziam que nunca lhes tinha ocorrido perceber mais atentamente o gesto de cada Profeta e que este exercício lhes tinha proporcionado um enriquecimento da sua apreciação da obra. Alguns diziam que até mesmo chegavam a pensar na condição humana: "nas vozes internas produzidas pelo espírito arquetípico dos Profetas, que despertavam no observador mais atento".

Os guias turísticos se mantinham restritos às suas informações bibliográficas decoradas, falavam da importância do conjunto como um acervo de obras do grande mestre "Aleijadinho". Falta-lhe a estes uma visão própria da obra, ou pelo menos a liberdade de falar sobre as esculturas como observadores de arte.

Quanto ao artista plástico (1) e a mendiga (1)

Dentre os moradores da região o vídeo mostra um artista plástico popular da região: o Tadeu, mostra também uma mendiga: a Nininha.

O Tadeu passa os dias de frente para o conjunto do Adro a esculpir cada Profeta em pedra sabão. O seu trabalho o faz ter uma visão precisa da postura corporal de cada Profeta. Mas esta visão é estática. Não capta a dinâmica do movimento dos corpos ou dos gestos de cada Profeta. Quando foi-lhe pedido que executasse os gestos dos Profetas, ele não conseguia imprimir uma dinâmica na ação que acreditava ver neles.

Já recepcionando a chegada das pessoas no Adro junto ao Jeremias, 1º Profeta à direita, encontramos a negra Nininha. Nininha é uma mendiga, já de meia idade, miudinha aparentando problemas acentuados de coluna (cifose) e passa dia, vem dia, ela encontra-se em baixo do Profeta Jeremias a pedir esmolas. Segundo os moradores da região "ela não é de família pobre, mas não é muito certa das idéias. Ela é limpinha, limpinha e só tem um vestido

azul com estampas de bonequinha ". Quando chega na igreja, ela vai logo conversando com Deus, na maior intimidade, com gestos largos e exaltados ela muda de interlocutor e passa a conversar com os Profetas, ora com um, ora com outro, numa conversa intensa mas sem sentido para nós, que não conseguimos entrar na intimidade de suas razões.

O quê será que Nininha conversa? mas é neste diálogo que Nininha se levanta e fica grande, do tamanho dos Profetas, ela que é tão pequenininha. E logo se vai descendo as escadas do "céu", para assumir o seu lugar na terra e mendigar um pouco de dinheiro, de valor, de pão, de carinho e de liberdade.

Durante a pesquisa de campo também foram abordadas algumas crianças da região e foi solicitado a estas que fizessem algumas poses dos Profetas. Prontamente as crianças realizaram o pedido e entre brincadeiras e risadas iam descobrindo e imitando o gestual estampado pelos Profetas. Isto foi apenas registrado em fotografias e num primeiro momento informal, quando era preparado um roteiro de entrevista.

Nesse momento de preparação, um vídeo foi realizado com algumas falhas técnicas e metodológicas: por exemplo, em muitos depoimentos o som não foi captado, mas destas tentativas surgiu um desenho metodológico com mais objetividade, um questionário melhor realizado, e finalmente, uma avaliação mais precisa dos resultados. Em soma, este vídeo serviu para um primeiro contato com o Adro e com as pessoas que nele circulam.

Através das falhas é que podemos perceber que a apreciação da obra poderia ficar, analogicamente, enquadrada ao modo das falas decoradas dos guias turísticos. São tão válidas as reflexões teóricas sobre a obra, como importantíssimo este contato inicial direto e não direcionado com ela, pois, muitas vezes, é a partir deste que desvendamos o trabalho artístico.

Consideramos relevante não pular, no tratamento metodológico global, este primeiro momento icônico de percepção individual da obra, sob pena de tirar a sua seiva vital, que é a de projetar o homem que por ali passa para o espaço infinito do espírito do sonho, de Deus. E a melhor forma de perceber que o arranjo espacial foi feito para ser penetrado, ser percorrido, induzindo assim a uma interação com as estátuas, a uma participação daquele diálogo profético, como faz Nininha a sua maneira.

APÊNDICE 3

3 - ANÁLISE DA AÇÃO CORPORAL DOS 12 PROFETAS NO ADRO DE CONGONHAS

3.1- PROFETA ISAÍAS



3.1.a-Isaías^a



3.1.b-Isaías^b

3.1.1 - TÁBUA TEXTO DO PROFETA ISAÍAS: Depois que os Serafins celebraram o Senhor, um deles trouxe aos meus lábios uma brasa com uma tenaz.

^a PALERMO, C. (1994)

^b PALERMO, C. (1994)

3.1.2 - ANÁLISE DESCRITIVA DO MOVIMENTO DO PROFETA ISAÍAS:

- Isaías apresenta um gesto de apontar para a tábua texto com o braço direito, na direção da diagonal baixo/frente/esquerda (Gráfico nº2, p. 251).

- O movimento é postural na medida em que o corpo todo está integrado à ação de apontar.

- Ocupa as direções:

Cima/baixo (dimensão de comprimento):

Isaías dá a sensação de se encolher para baixo; sensação esta reforçada pela desproporção anatômica, enfatizando o estar afundando, onde o plano vertical é o principal.

- **Frente/trás (dimensão de profundidade):** o centro de leveza - parte superior do tronco - está um pouco recuada para trás. Plano sagital secundário.

- **Lado/lado (dimensão de amplitude):** a mão direita se aproxima da mão esquerda, restringindo a área de amplitude ocupada pelo movimento do braço. Plano horizontal secundário.

- Nas três direções ocupadas o centro do corpo está enfatizando o movimento de encolher. Fecha-se no plano horizontal, afunda no plano vertical e recua no plano sagital (Quadro nº1, p. 254).

- As dimensões ocupadas por Isaías, sugerem uma experiência de intenção que usaria a área interna da Cinesfera, mas devido à projeção do gesto de apontar, verifica-se uma tendência à utilização da área média da cinesfera.

Segundo estudos feitos, esta área promove o contato entre os homens (SERRA, 1994).

- O rosto está marcado por rugas, o que demonstra uma expressão contraída e tensa, confirmando assim uma atitude carregada de sentimento de firme intenção.

- Devido à intensidade do esforço apresentado na postura congelada, percebe-se graduações possíveis da ação básica "pressionar", verificando-se a expressão da atitude congelada em relação aos Fatores de Movimento:

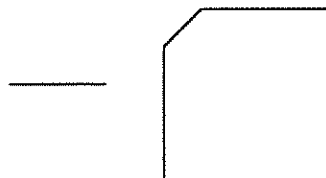
Fluência: permanece latente

Gráfico da ação básica pressionar:

Espaço: direto

Peso: firme

Tempo: lento



A sensação de movimento possível apresentada por esta ação é: afundando
- pesado, filiforme e longo.

3.1.3 - ANÁLISE INTERPRETATIVA DO MOVIMENTO DO PROFETA ISAÍAS:

Os dois Fatores de Movimento mais destacados são: Peso e Espaço.

Combina sensação (P) e pensamento (E), o gesto de apontar nos remete à qualidade de Espaço direto e devido à postura definida de Isaías (movimento postural) e ao exagero da ação na vertical, nos remete à qualidade de Peso firme.

A combinação de qualidades destes dois fatores está associada, tanto com a falta de imaginação, como com a estabilidade, dependendo do exagero ou adequação na intensidade das qualidades usadas. Diz respeito com a habilidade de se colocar numa situação objetiva e transmite inalterabilidade.

- Qualidade positiva:

Intenção fortemente dirigida. Intenção claramente focada. Atitude firme, estável e segura. Tenacidade persistente.

- Qualidade negativa:

Intenção firme dirigida para uma área excessivamente restringida. Falta adaptabilidade. Considera teimosamente só um aspecto do problema. Pode ser bloqueado e rígido.

3.1.4 - SUB-TEXTO DA AÇÃO NO TEXTO BÍBLICO DO PROFETA ISAÍAS:

Texto:

- A santidade de Deus.

Sub-texto geral: Eu sou a própria santidade.

Verbo/ação: Santificar e caminhar.

Texto:

- Quando vocês erguerem para mim as mãos, eu desvio o meu olhar; ainda que multipliquem as orações, eu não escutarei. As mãos de vocês estão cheias de sangue (Is 1,15).

- Pois haverá um dia de Javé, dos exércitos contra todo orgulhoso e arrogante, contra todo aquele que se eleva e se engrandece (Is 1,12).
- Como a mulher grávida na hora de dar à luz, contorcendo-se e gemendo nas dores do parto, assim nos encontrávamos, ó Javé, em tua presença. Nós engravidamos, chegamos às dores do parto, mas parimos vento (Is 26,17-18).
- Neste momento um dos serafins voou até onde eu estava, trazendo na mão uma brasa que havia tirado do altar com uma tenaz. Com a brasa tocou-me os lábios, e disse: "Veja, isto aqui tocou seus lábios, sua culpa foi removida, seu pecado perdoado" (Is, 6,6-7).

Sub-texto: Sou um homem pecador e perdoado, escolhido entre todos. Sou responsável eternamente por merecer a graça recebida. Eu, entre todos, pecador, não posso acusar ninguém. A responsabilidade pesa.

Ação/verbo: Limpar (as mãos), torcer, socar (contra o céu), ser vencido, pressionar, sentir dor e soprar (com o centro do corpo).

Texto:

- O Senhor Javé me ajuda, por isso não me sinto humilhado; endureço o meu rosto como pedra, porque sei que não vou me sentir fracassado (Is 50,7).

Sub-texto: Sou frágil e preciso ficar rígido para me sentir seguro.

Ação/verbo: Enrigecer e controlar as emoções.

Texto:

- De onde vem esse vermelho em suas roupas?

"Entrei sozinho no tanque de pisar uvas, e ninguém do meu povo me acompanhou. E eu pisei com toda a minha ira, esmaguei com todo o meu

furor. Por isso espirrou sangue na minha túnica e acabei manchando toda a minha roupa (Is 63,2-3).

Sub-texto: Sou como o Deus, piso os povos com justiça, amasso-os com furor, derramando seu sangue pelo chão.

Ação/verbo: Pisar (firme e forte) e amassar.

3.2- PROFETA JEREMIAS



3.2.a- Jeremias^a



3.2.b- Jeremias^b

3.2.1 - TÁBUA TEXTO DO PROFETA JEREMIAS: "Eu choro o desastre da Judéia e a ruína de Jerusalém: e rogo ao meu povo que volte para o seu Senhor."

^a PALERMO, C.(1994)

^b PALERMO, C.(1994)

3.2.2 - ANÁLISE DESCRITIVA DO MOVIMENTO DO PROFETA JEREMIAS

- A mão direita segura a tábua do texto enquanto a mão esquerda segura a pena como se estivesse pronto para escrever. O rosto demonstra uma expressão de altivez e consciência, sem tensões excessivas, separado das ações realizadas pelas mãos.
- O movimento aparece mais como gestual, na medida em que o centro do corpo se mantém neutro e desconectado das ações realizadas pelos braços e cabeça.
- Em relação ao centro do corpo é enfatizado o movimento de emergir do pescoço e da cabeça no plano vertical.
- A Cinesfera ocupada pela estátua é na área interna.
- Ocupa as direções :
 - Cima/baixo: plano vertical principal.
 - Frente/trás: plano sagital secundário.
 - Lado/lado: plano horizontal secundário.
- Nas três dimensões o movimento enfatizado é o de expandir, emerge na vertical, se abre na horizontal e avança na sagital.
- Percebe-se graduações possíveis da ação básica deslizar.

- A expressão da atitude congelada em relação aos Fatores de Movimento é:

Fluência: permanece latente

Espaço: focalizado

Peso: leve

Tempo: lento



- A sensação de movimento possível é: suspensão

3.2.3 - ANÁLISE INTERPRETATIVA DO MOVIMENTO DO PROFETA JEREMIAS

Os dois Fatores de Movimento em destaque são: Peso e Tempo.

Esta combinação está associada com experiências rítmicas. Danças folclóricas e telúricas muito conectadas com a terra. Expressa uma atitude mais materialista e menos onírica, nem por isto menos sensível. Nas suas qualidades exageradas poderá ser frágil ou rude nas decisões (Tempo rápido) ou obstinado (Peso firme) ou frugáz nas intenções (Peso muito leve). Tem a ver com as decisões do tipo visceral.

Combina sensação (Peso) e intuição (Tempo).

- Qualidade positiva:

Leve persistência. Maneja situações e pessoas com delicadeza. Sensitivo e tranquilo, podendo permanecer neste estado com naturalidade. Tranquila tenacidade.

- Qualidade negativa:

Intenção enfraquecida por extrema sensibilidade. Falta impulso ou claro propósito nas decisões. Pode ser dependente. Exageradamente sensível.

3.2.4 - SUB-TEXTO DA AÇÃO NO TEXTO BÍBLICO DO PROFETA JEREMIAS

Texto geral:

Uma nova aliança.

Sub-texto geral: renovação

Ação/verbo: Pausa (reflexão interior)

Texto:

Então Javé estendeu a mão, tocou em minha boca e me disse: "veja estou colocando minhas palavras em sua boca. Hoje eu estabeleço você sobre nações e reinos, para arrancar e arrasar, para demolir e destruir, para construir e plantar" (Je 1, 9-10).

Sub-texto: Eu sou o escolhido de Deus para pregar, e digo que Ele manterá seu relacionamento conosco, sem precisar de outras instituições de poder, como mediadores.

Ação/verbo: Pregar e dominar.

Texto:

Tu porém, Javé dos exércitos, és um juiz justo. Tu sondas os rins e o coração. Que eu possa ver a tua vingança contra eles, pois a ti confio a minha causa (Je 11,20).

Sub-texto: Para Deus nós somos transparentes, sem segredos. Haverá vingança contra os verdadeiros culpados e clemência para os inocentes.

Ação/verbo: Apontar (os rins e o coração) e julgar.

Texto:

Nunca me sentei numa roda alegre para me divertir. Forçado por tua mão, eu me sentava sozinho, pois me encheste de cólera. Por que será que a minha dor não tem fim e a minha ferida é tão grave e sem remédio? Ou será que tu te transformaste para mim em rio enganoso e água inconstante? (Je 15,17-18).

Por que não me fez morrer no ventre materno? Minha mãe teria sido a minha sepultura, e seu ventre estaria grávido para sempre! Por que saí do ventre materno? Só para ver tormentos e dores, e terminar meus dias na vergonha? (Je 20,17-18).

Sub-texto: Eu tenho crises interiores por não conseguir convencer o povo.

Ação/verbo: Lamentar e involuir (para o ventre materno).

3.3- PROFETA BARUC



3.3.a- Baruc^a



Ap.3.3.b- Baruc^b

3.3.1 - TÁBUA TEXTO DO PROFETA BARUC: "Eu predigo a vinda de Cristo na carne e os últimos tempos do mundo, e admoesto os piedosos."

^a PALERMO, C.(1994)

^b PALERMO, C.(1994)

3.3.2 - ANÁLISE DESCRITIVA DO MOVIMENTO DO PROFETA BARUC

- Com a mão direita o Profeta segura o filactério e com a esquerda segura o panejamento. O rosto demonstra uma expressão suave e relaxada, a boca está suavemente entreaberta.

- O corpo todo está integrado no movimento de Baruc, que tende ao postural.

- Ocupa as direções:

Cima/baixo: plano vertical secundário.

Frente/trás: plano sagital secundário.

Lado/lado: plano horizontal principal.

- Nas três direções o movimento enfatizado é o de balanço, com a tendência de usar as dimensões de largura e profundidade.

- A Cinesfera ocupada é a interna, que sugere uma atitude mais íntima consigo mesmo e menos voltada para os homens.

- Percebe-se graduações possíveis das ações básicas: flutuar e sacudir.

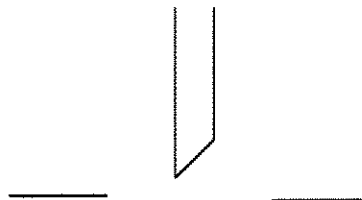
- A expressão da atitude congelada em relação aos Fatores do Movimento são:

Fluência: permanece latente.

Espaço: flexível (multifocado).

Peso: leve.

tempo: lento ou rápido.



- A sensação de movimento apresentada é suspensa, relaxada, aparentando dubiedade no sorriso.

3.3.3 - ANÁLISE INTERPRETATIVA DO MOVIMENTO DO PROFETA BARUC

Os dois Fatores de Movimento destacados são: Espaço e Peso.

Combina sensação (P) e pensamento (E). No uso de suas qualidades exageradas poderá ser convencional ou arbitrário, autoritário e estreito de mente. No uso efetivo de suas qualidades será seguro e receptivo. Poderá ser estável ou instável.

- **Qualidade positiva:**

Atenção sensível em volta. Talvez aberto à vários estímulos. Atenção desobstruída . Capacidade de leveza , de sutileza e de articulação de vários pontos de vista.

- **Qualidade negativa:**

Intensidade exagerada e atenção focalizada. Incapaz de perceber mais de um aspecto do problema ao mesmo tempo. Restrito e bloqueado.

3.3.4 - SUB-TEXTO DA AÇÃO NO TEXTO BÍBLICO DO PROFETA BARUC

Texto geral: Arrependimento e conversão.

Sub-texo: consciência.

Verbo/ação: Mudança do movimento direto imperativo para o movimento conduzido espiralado. De autoritário para condescendente.

Texto:

Palavras que o profeta Jeremias disse a Baruc, filho de Nerias, quando este copiava num pergaminho as palavras ditas por Jeremias.

... "Assim você dirá a Baruc: Estou derrubando o que eu mesmo construí, estou arrancando o que eu mesmo plantei, e isso em todo o país. E você está preocupado com grandezas? Não as procure. Pois eu já estou fazendo chegar uma desgraça para todo mundo. Quanto a você, eu lhe darei a vida como despojo, em qualquer lugar para onde você for (Je 45,1-5).

Sub-texto: eu procuro grandezas, pois sou forte e jovem, mas Javé se apodera do meu corpo, ele é apenas um despojo de vida.

Ação/verbo: Ser conduzido (dependência).

Texto:

Eles enfeitam com roupas, como se fossem gente, a esses deuses de prata, de ouro ou de madeira. Mas eles não podem livrar-se da ferrugem nem do caruncho. Depois de tê-los vestido com roupas caras, são obrigados a limpar-lhes a cara, por causa da poeira que do templo lhes caiu em cima (Ba 6,10-11).

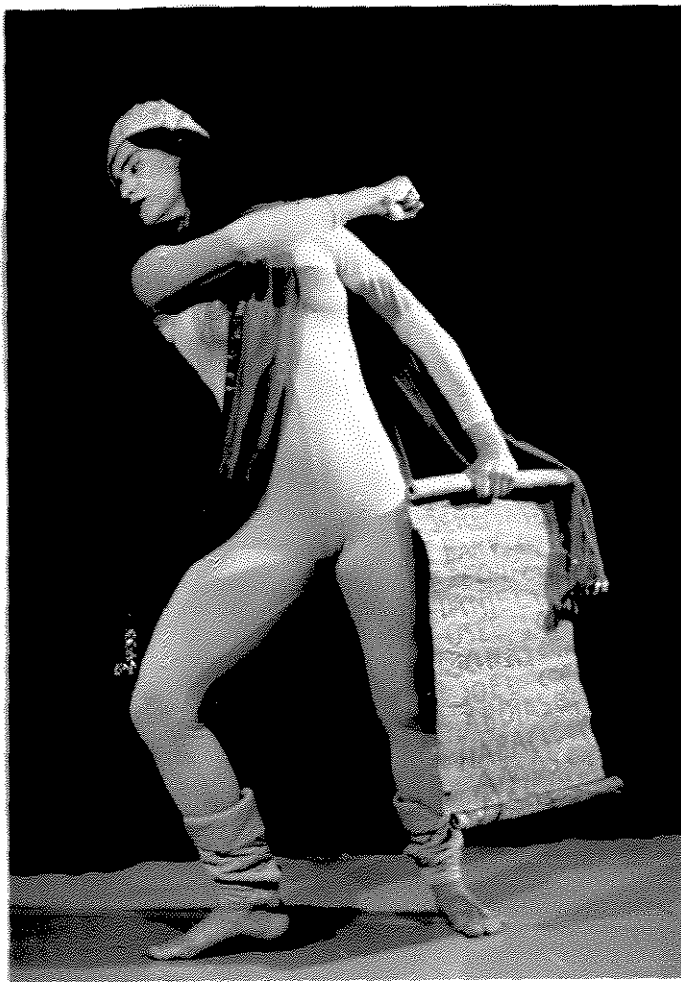
Sub-texto: sátira contra os ídolos .

Ação/verbo: Rir, sacudir e desprezar.

3.4 - PROFETA EZEQUIEL



3.4.a- Ezequiel^a



3.4.b- Ezequiel^b

3.4.1 - TÁBUA TEXTO DO PROFETA EZEQUIEL: "Eu descrevo os quatro animais no meio das chamas e as rodas horríveis e o trono etéreo."

^a PALERMO, C.(1994)

^b PALERMO, C.(1994)

3.4.2 - ANÁLISE DESCRITIVA DO MOVIMENTO DO PROFETA EZEQUIEL

- O braço esquerdo segura o filactério, o braço direito está dobrado, sendo que o antebraço, com o punho cerrado aponta para a diagonal cima/trás/esquerda, em um movimento de oposição à direção em que a cabeça está apontada .

- O movimento é postural na medida em que o corpo todo está envolvido e tende a um equilíbrio instável, o centro de gravidade altera a sua relação vertical com o ponto de suporte .

- Ocupa as direções:

Cima/baixo: plano vertical secundário.

Frente/trás: plano sagital secundário.

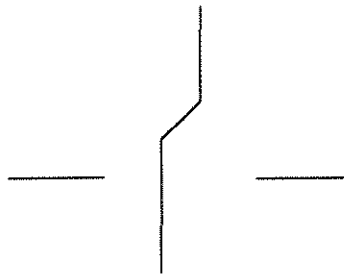
Lado/lado: plano horizontal principal.

- O movimento se desenrola nas direções lado/lado (o movimento da cabeça) e frente/trás (o movimento do braço), se projetando assim nas dimensões de amplitude e profundidade, caracterizando um movimento espiralado se abrindo e se fechando sucessivamente.

- Contenção e expansão são características anteriores e posteriores intrínsecas ao movimento de Ezequiel.

- A Cinesfera ocupada pelo Profeta Ezequiel é a média mas tende a ampliar este espaço para a Cinesfera externa.

- Percebe-se graduações possíveis das ações básicas: torcer e talhar.
- A expressão da atitude congelada em relação aos Fatores do Movimento é:
 Fluência: permanece latente.
 Espaço: multifocado.
 Peso: firme.
 Tempo: lento ou rápido.



Encontramos em Ezequiel duas tendências de esforço opostas: enquanto o braço apresenta uma tendência de esforço concentrado na tensão da mão, o rosto mostra-se tranquilo, aparentando uma tendência de esforço quase flutuante.

- A sensação de movimento apresentada é de "deixar cair", para a tendência de esforço presente no braço, e de "suspensa" para a tendência de esforço presente na expressão do rosto, junto com a expansão e a contração que antecedem e precedem o movimento.

3.4.3 - ANÁLISE INTERPRETATIVA DO MOVIMENTO DO PROFETA EZEQUIEL

Devido à dupla informação de esforços transmitida por Ezequiel obteremos duas combinações de dois Fatores do Movimento: Espaço/Fluência e Espaço/Tempo, sendo que o espaço é a qualidade principal. O Peso está sempre presente nas suas duas qualidades de firmeza (na mão) e leveza (no rosto).

Os Fatores Espaço e Fluência combinam sentimento e pensamento. Sugerem a habilidade de planejar um projeto futuro, fazer um quadro mental, manter ou desenvolver uma idéia. Desenvolve a imaginação criativa. Pode estar mais ligado ao pensamento abstrato do que ao concreto.

Qualidade positiva:

Atenção flexível e fluência livre no estilo do pensamento. Atenção extensa e variada. Aberto a impressões novas. Enxerga longe quando analisa um problema. Facilidade de associação livre. Talvez imaginativo e de mente aberta.

Qualidade negativa:

Atenção inundada pelos sentimentos. Falta cautela e discriminação na avaliação global dos problemas. Reações exageradas. Talvez arbitrário em combinações seguidas de firmeza e tempo lento exagerado.

3.4.4 - SUB-TEXTO DA AÇÃO NO TEXTO BÍBLICO DO PROFETA EZEQUIEL

Texto geral:

Um coração novo.

Sub-texto geral: conversão, assimile o que lhe dou e vá pelo mundo ensinando os outros a assimilarem, sou missionário e mensageiro.

Ação-verbo: Pregar e convencer.

Texto:

Então notei que certa mão se estendia para mim com um rolo de pergaminho. A mão desenrolou o pergaminho diante de mim: estava escrito por dentro e por fora, e o que nele estava escrito eram lamentações, gemidos e gritos de dor. Ele me disse: "Criatura humana, coma isso; coma esse rolo, e depois vá levar a mensagem para a casa de Israel." Então eu abri a boca e Ele me deu o rolo para comer. E continuou: "Criatura humana que seu estômago e sua barriga se saciem com este rolo escrito que estou lhe dando". Eu comi e pareceu doce como mel para o meu paladar (Ez 2, 9-10; 3,1-3).

Sub-texto: é preciso digerir, apreciar, me transformar e anunciar a palavra de Deus.

Ação/verbo: Engolir.

Texto :

A mão de Javé pousou sobre mim e o espírito de Javé me levou e me deixou num vale cheio de ossos. E o espírito me fez circular em torno deles, por todos os lados. Notei que havia grande quantidade de ossos espalhados pelo vale e que estavam todos secos. Então Javé me disse: Criatura humana, será que estes ossos poderiam reviver? Eu respondi: "Meu Senhor Javé, és tu que sabes". Então Ele me disse: "Profetize dizendo: ossos secos, ouçam a palavra de Javé! Assim diz o Senhor Javé a esses ossos: vou infundir um espírito, e vocês reviverão. Vou cobrir vocês de nervos, vou fazer com que vocês criem carne e se revistam de pele. Em seguida, infundirei o meu espírito, e vocês reviverão. Então vocês ficarão sabendo que eu sou Javé" (Ez 37,1-6).

Texto: Darvos-ei um coração novo, porei no vosso íntimo um espírito novo; tirarei de vosso peito o coração de pedra e vos darei um coração de carne.

Porei no vosso íntimo o meu espírito e farei com que andes de acordo com os meus estatutos e guardeis as minhas leis e as pratiqueis.

(Ez 36, 25-27)

Sub-texto: O espírito de Deus suscita vida lá no vale dos ossos onde os homens têm coração de pedra e infunde neles o espírito do amor e eles voltam a ser humanos (com um coração de carne).

Ação/verbo: Acordar, reviver e amolecer.

Texto:

"Criatura humana profetize e bata palmas. Que a espada se duplique e se triplique; é a espada que massacra, a grande espada do massacre que os mantém encurralados. Dessa forma o coração palpita e as vítimas se multiplicam: em toda parte coloquei a morte pela espada. Eu também vou bater palmas e derramar o meu furor " (Ez 21, 19-22).

Sub-texto: Tenho que profetizar e bater palmas para despertar no povo a conversão e a renovação, nem que seja pela violência.

Ação/verbo: Bater palmas (ser enérgico).

3.5- PROFETA DANIEL



3.5.a- Daniel^a



3.5.b- Daniel^b

**3.5.1 - TÁBUA TEXTO DO PROFETA DANIEL: "Encerrado na cova dos leões,
por ordem do rei, sou libertado incólume, com o auxílio de Deus."**

^a PALERMO, C.(1994)

^b PALERMO, C.(1994)

3.5.2 - ANÁLISE DESCRITIVA DO MOVIMENTO DO PROFETA DANIEL

O movimento de Daniel como um todo, tem na integração sua principal característica. A postura enfatiza o movimento de caminhar: a mão direita segura a tábua texto, o braço esquerdo pousa sobre o panejamento, na direção frente/médio/frente, fazendo um movimento de oposição (mantendo uma relação paralela) com a perna direita que esboça um passo, na direção frente/baixo/frente. O leão está aos pés do Profeta do lado esquerdo, colocado como se estivesse obstruindo a passagem do Profeta em movimento e ao mesmo tempo implorando a sua atenção. A cabeça do leão e a cabeça do Profeta, frente a frente, se projetam em uma mesma diagonal, só que em direções opostas, confirmando uma relação de harmonia no gesto de caminhar do Profeta, integrado com o animal aos seus pés.

- O movimento é gestual (pois o centro do tronco não está envolvido), mas tende ao postural com a integração das várias partes do corpo e tende a enfatizar o uso das direções frente e trás em uma projeção no plano sagital.

- Ocupa as direções:

Cima/baixo: plano vertical secundário.

Frente/trás: plano sagital principal.

Lado/lado: plano horizontal secundário.

- A Cinesfera ocupada tende à área média, de comunicação.

- A ação básica predominante é o "deslizar."

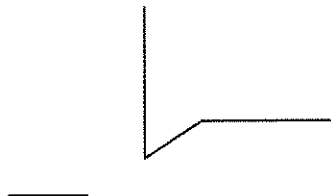
- A atitude congelada de Daniel em relação aos Fatores do Movimento:

Fluência: latente, tendendo a Fluência livre. Deve ser destacada devido à grande sensação de integração no movimento apresentado.

Espaço: focado.

Peso: é leve, mas com possibilidades de desenvolver a qualidade de firmeza (presente na tensão do movimento de empurrar o leão).

Tempo: lento.



- A sensação de movimento apresentada é a relaxada.

3.5.3 - ANÁLISE INTERPRETATIVA DO MOVIMENTO DO PROFETA DANIEL

- Os dois Fatores de Movimento destacados são: Espaço e Fluência.

A atitude interna presente nesta combinação é: " visionário e remoto."

Está relacionado com uma preocupação com a realidade (E) e com o relacionamento das pessoas (F). É uma das atitudes dominantes de quem quer influenciar o meio de maneira pensada e programada. O controle (Fluência) com foco definido (Espaço) conecta a ação. Tem a ver com a habilidade de planejar um projeto futuro, fazer um quadro mental, manter ou desenvolver uma idéia. Desenvolve a imaginação criativa.

- Qualidade positiva:

Atenção dirigida em Fluência livre. Visão profunda e ampla com restrição de áreas. Fluência de pensamento em torno de um objetivo definido.

- Qualidade negativa:

Segue uma linha de atenção muito livremente. Mas não tem cautela, falta discrição. Excessivamente emocional nas suas propostas.

3.5.4 - SUB-TEXTO DA AÇÃO NO TEXTO BÍBLICO DO PROFETA DANIEL

Texto geral:

O triunfo do reino de Deus.

Sub-texto: eu tenho o poder de conseguir porque ajo (atuo) em nome de Deus.

Ação/verbo: Ser sábio e humilde, caminhar para o bem, orar pelos menos afortunados e louvar a Deus.

Texto:

Que o nome do Senhor seja louvado, desde agora e para sempre, pois a ele pertencem a sabedoria e o poder. Ele modifica os tempos e estações, depõe e entroniza os reis, dá sabedoria aos sábios e ciência aos inteligentes. Ele revela os segredos mais profundos e sabe o que as trevas escondem, pois a luz mora com ele. A ti, ó Deus de meus pais, eu louvo e celebro, porque me deste sabedoria e poder. Tu me revelaste o que eu te pedi e me revelaste o caso do rei (Da 2,20-23).

Sub-texto: Tudo o que sou a ti devo e eu usufruo desta sabedoria e poder que é tua, devo ser sábio para merecer a tua graça.

Ação/verbo: Desvelar e agradecer.

Texto: Então o rei mandou trazer Daniel e joga-lo na cova dos leões. E o rei disse a Daniel: "O seu Deus a quem você adora vai livra-lo" (Da 6,17).

Sub-texto: Eu sou testado.

Ação\verbo: Confiar e perseverar.

3.6- PROFETA OSÉIAS



3.6.a- Oséias^a



3.6.b- Oséias^b

3.6.1 - TÁBUA TEXTO DO PROFETA OSÉIAS: "Toma a adúltera, disse-me o Senhor. Faço-o: ela, tornando-se minha esposa, concebe e dá-me filhos."

^a PALERMO, C.(1994)

^b PALERMO, C.(1994)

3.6.2 - ANÁLISE DESCRITIVA DO MOVIMENTO DO PROFETA OSÉIAS

- O movimento, como um todo, enfatiza a desintegração das partes do corpo: a mão direita segura a pena (em frente) e a mão esquerda segura o filactério na lateral do corpo, a cabeça está excessivamente projetada na direção frente/médio/frente, o centro de leveza do tronco está um pouco recuado tendendo para o lado direito, o pé esquerdo aponta para a frente e o pé direito para o lado. A relação do quadril, das pernas, do pescoço e cabeça e do tronco entre si, é totalmente desconecta.

- O movimento é postural, apesar do tronco estar envolvido (o centro de leveza), na medida em que o movimento do centro do corpo não se irradia para as extremidades.

- A expressão do rosto, é de extrema magreza e desânimo.

- Ocupa as direções:

Cima/baixo: plano vertical secundário.

Frente/trás: plano sagital principal.

Lado/lado: plano horizontal secundário.

- A Cinesfera ocupada por Oséias é na área interna.

- As ações básicas possíveis são "pontuar" e "deslizar".

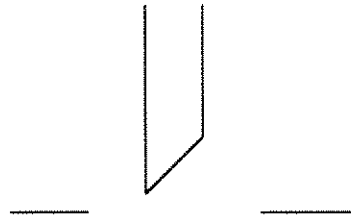
A atitude congelada em relação aos Fatores de Movimento:

Fluência: permanece latente.

Espaço: multifocado

Peso: leve

Tempo: lento ou rápido



- A sensação de movimento apresentada é de apatia, sonambulismo.

3.6.3 - ANÁLISE INTERPRETATIVA DO MOVIMENTO DO PROFETA OSÉIAS

Os dois Fatores de Movimento destacados são: Peso e Fluência.

Caracteriza a atitude interna nesta combinação, a personalidade sonhadora e onírica. Combina estados emocionais (F) com a dinâmica das sensações (P). Tem a ver com a força ou impulso vital em conexão com os sentimentos.

- Qualidade positiva:

Intenção firme e de Fluência controlada. Firme nas atitudes, se bem que cautelosamente delicado. Cuida de ser equilibrado emocionalmente.

- Qualidade negativa:

Intenção inibida. Atitude de firmeza inibida. Fluência em direção para dentro pode ser obsessividade quase de pesadelo.

3.6.4 - SUB-TEXTO DA AÇÃO NO TEXTO BÍBLICO DO PROFETA OSÉIAS

Texto geral:

Deus é amor fiel.

Sub-texto geral: Eu sou fiel.

Ação\verbo: Deslizar e cuidar.

Texto:

Javé disse a Oséias: "Vá! tome uma prostituta e filhos da prostituição, porque o país se prostituiu, afastando-se de Javé "(Os 1,2).

Texto:

Processem a mãe de vocês, processem! pois ela não é mais minha esposa e eu não sou mais o seu marido. Que ela tire do rosto as suas prostituições e de entre os seios o seu adultério. Senão, eu a deixarei completamente nua, como no dia em que nasceu; farei dela um deserto, a transformarei em terra seca, farei que ela morra de sede. Não terei compaixão de seus filhos, pois são filhos da prostituição (Os 2, 4-6).

Texto:

Um amor renovado: agora, sou eu que vou seduzi-la, vou levá-la ao deserto e conquistar seu coração. Aí eu lhe devolverei as videiras, e o vale da desgraça se transformará em porta da esperança. Aí ela vai me responder como nos dias de sua mocidade, como no dia em que saiu da terra do Egito.

Nesse dia - oráculo de Javé - você me chamará "meu marido" e não mais "meu ídolo" (Os 2,16-22).

Sub-texto: Fui traído, mas Deus também foi traído e perdoou.

Ação/verbo: Transformar e purificar.

Texto:

Quem é sábio, entenda essas coisas; quem é inteligente que as compreenda, porque os caminhos de Javé são retos; os justos caminham por eles e os maus neles tropeçam (Os 14,10).

Sub-texto: por mais que eu seja tentado nos tropeços, devo me manter no caminho reto.

Ação/verbo: Cair e levantar .

3.7- PROFETA JONAS



3.7.a- Jonas^a



3.7.b- Jonas^b

**3.7.1 - TÁBUA TEXTO DO PRFETA JONAS: "Engolido por uma baleia,
permaneço três dias e três noites no seu ventre; depois venho a
Níneve."**

^a PALERMO, C.(1994)

^b PALERMO, C.(1994)

3.7.2 - ANÁLISE DESCRITIVA DO MOVIMENTO DO PROFETA JONAS

Jonas mantém a mão direita segurando o filactério, a mão esquerda faz um gesto de "pare" com a mão espalmada, na direção da diagonal média/frente/esquerda. O Profeta encara a diagonal cima/frente/direita, olhando em direção a face da baleia, projetada na mesma diagonal que se encontra aos seus pés, no lado esquerdo.

- O movimento é gestual mas tende ao postural.

- Ocupa as direções:

Cima/baixo: plano vertical principal.

Frente/trás: plano sagital secundário.

Lado/lado: plano horizontal secundário.

- Nas três direções o movimento enfatizado é o de emergir na vertical.

- A Cinesfera ocupada por Jonas é a área média, mas tem a tendência a se projetar para a área externa.

- A ação básica apresentada é: "pontuar" ou "pressionar."

- A sensação de movimento apresentada é afundando, emergindo ou desmoronando.

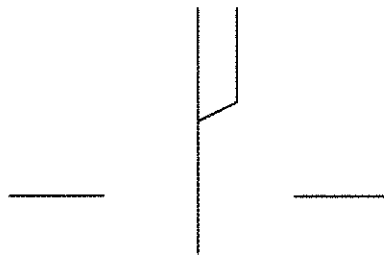
- A atitude congelada em relação aos Fatores do Movimento é:

Fluência: permanece latente.

Espaço: multifoco.

Peso: leve ou firme.

Tempo: lento ou rápido.



3.7.3- ANÁLISE INTERPRETATIVA DO MOVIMENTO DO PROFETA JONAS

Neste Profeta a combinação possível dos Fatores é Peso e Espaço dando a qualidade de "dependente" (recém nascido do ventre da baleia), aparentemente tendo tido uma vivência simbiótica, mas com ganho da verticalidade após as provações a que é submetido .

Esta combinação associa a estabilidade com a falta de imaginação. No uso de suas qualidades exageradas, poderá ser convencional ou arbitrário, autoritário e estreito de mente. Leveza e multifoco reflete o caráter anfíbio aquático e atenção flexível.

3.7.4 - SUB-TEXTO DA AÇÃO NO TEXTO BÍBLICO DO PROFETA JONAS

Texto geral:

Deus não conhece fronteiras.

Sub-texto geral: Deus está em todos os lugares.

Ação/verbo: Escondido e descoberto.

Texto:

A palavra de Javé foi dirigida a Jonas, filho de Amati, ordenando: "Levante e vá a Nínive, a grande cidade, e anuncie aí que a maldade dela chegou até mim". Jonas partiu, então, com intenção de escapar da presença de Javé, fugindo para Társis. Desceu até Jope e aí encontrou um navio de saída para Társis. Pegou passagem e embarcou, a fim de ir com eles até Társis. ... Javé, porém, mandou sobre o mar um vento forte, que provocou uma grande tempestade e ondas violentas. E o navio estava a ponto de naufragar. ... Pegaram Jonas e o jogaram no mar. Imediatamente o mar acalmou a sua fúria (Jo 1,1-4-15).

Texto:

Javé enviou um peixe bem grande para que engolissem Jonas. E Jonas ficou no ventre do peixe três dias e três noites. E do ventre do peixe, Jonas dirigiu a Javé, seu Deus, a seguinte oração:

"Na minha angústia invoquei a Javé, e ele me atendeu. Do fundo do abismo pedi tua ajuda, e ouviste a minha voz.

Jogaste-me nas profundezas, no coração do mar, e a torrente me envolveu.

Passaram sobre mim as tuas ondas e vagas... (Jo 2, 1-4).

Sub-texto: Eu recebi uma missão mas não vou cumprir, fujo, mas fui jogado no mar e engolido por um peixe.

Ação/verbo: Fugir e implorar.

Texto:

E Jonas tornou a pedir a morte, dizendo: "Prefiro morrer do que ficar vivo!"

Deus perguntou a Jonas: "Está certo você ficar com tanta raiva por causa da mamoneira? ... você está com dó de uma mamoneira, quão lhe custou trabalho, que não foi você que a fez crescer, que brotou numa noite e na

outra morreu? E eu será que não vou ter pena de Nínive, esta cidade enorme, onde moram mais de cento e vinte mil pessoas, que não sabem distinguir a direita da esquerda, além de tantos animais?" (Jo 4, 9-11).

Sub-texto: Será que tenho direito a pensar em mim, quando o amor de Javé pensa num povo inteiro?

Ação/verbo: Resignar.

3.8 - PROFETA JOEL



3.8.a- Joel^a



3.8.b- Joel^b

3.8.1 - TÁBUA TEXTO DO PROFETA JOEL: “Exponho à Judéia qual o mal que trarão à terra a lagarta, o gafanhoto, o brugo e a ferrugem.”

^a PALERMO, C.(1994)

^b PALERMO, C.(1994)

3.8.2 - ANÁLISE DESCRITIVA DO MOVIMENTO DO PROFETA JOEL

Joel segura com a mão direita uma pena sobre o panejamento à frente e com a mão esquerda o filactério sobre a lateral esquerda. A cabeça está olhando na direção da diagonal lateral/média/esquerda.

- O movimento é postural, na medida em que o tronco tem a tendência de se movimentar na direção da cabeça fazendo um movimento amplo de rotação.

- Ocupa as direções:

Cima/baixo: plano vertical secundário.

Frente/trás: plano sagital secundário.

Lado/lado: plano horizontal principal.

- A direção enfatizada pelo movimento total de Joel é de rotação espiralada, envolvendo a dimensão de amplitude.

- A Cinesfera ocupada por Joel é a área média.

- A ação básica presente é esvoaçar, pontuar e socar.

- A atitude congelada em relação aos Fatores de Movimento:

Fluência: permanece latente.

Espaço: focalizado.

Peso: leve ou firme.

Tempo: rápido (devido ao panejamento esvoaçado, indica que o movimento foi rápido).



- A sensação de movimento apresentada é de excitação.

3.8.3 - ANÁLISE INTERPRETATIVA DO MOVIMENTO DO PROFETA JOEL

Os dois Fatores de Movimento destacados são: Espaço e Tempo.

Esta combinação está associada à "consciência prática", mostra uma atitude alerta que como afirma NORTH (1975) "é a atitude interna dominante das ações do mímico." As vezes deriva para a confusão, paracendo desde ambivalente até extremamente hesitante e se combinações de qualidades exageradas são usadas nestes Fatores. Combina pensamento (E) e intuição (T).

- Qualidade positiva:

Atenção alerta e concentrada. Habilidade para se adaptar rapidamente.

Estado de alerta em assuntos práticos. Talvez curioso.

- Qualidade negativa:

Atenção definida com agitação. Precisa considerar algo mais demoradamente uma decisão. Excessivamente impetuoso. Talvez intolerante.

3.8.4 - SUB-TEXTO DA AÇÃO NO TEXTO BÍBLICO DO PROFETA JOEL

Texto geral:

O dia do julgamento.

Sub-texto geral: Prestem atenção, tudo aqui termina, tudo aqui começa.

Ação/verbo: Chamar atenção e esperar.

Texto:

Será dia de trevas e escuridão, dia de nuvens e de negrume. Com o escurecer, estende-se sobre os montes um povo numeroso e forte; diante deles vai um fogo que devora; atrás uma chama que queima. Diante deles a terra é um jardim do paraíso; atrás dele é um deserto arrasado.

- Nada se salva! Avançam como soldados valentes, como guerreiros escalam muralhas. Cada um vai no seu caminho sem se desviar da fileira. Diante deles , a terra treme e o sol se abala; o sol e a lua se escurecem e as estrelas perdem o brilho (Jo 2,1-11).

Sub-texto: Sou um contador de histórias, eu anuncio o "terrível dia de Javé."

Ação/verbo: Contar, falar e anunciar.

Texto:

O dom do espírito: Depois disso, derramarei o meu espírito sobre todos os viventes, e os filhos e filhas de vocês se tornarão Profetas; entre vocês, os velhos terão sonhos e os jovens terão visões! Nesses dias até sobre os escravos e escravas derramarei o meu espírito! Farei prodígios no céu e na terra: sangue, fogo e colunas de fumaça. O sol vai se mudar em trevas e a lua em sangue (Jo 3,1-4).

Sub-texto: Todos terão o dom que eu tenho: O poder sobre a natureza e a profecia.

Ação/verbo: Alertar, saber e enxergar.

3.9 - PROFETA AMÓS



3.9.a- Amós^a

3.9.b- Amós^b

3.9.1 - TÁBUA TEXTO DO PROFETA AMÓS: "Primeiramente pastor, tornando-me depois profeta, anuncio os juízos de Deus contra as vacas gordas e os chefes de Israel."

^a PALERMO, C.(1994)

^b PALERMO, C.(1994)

3.9.2 - ANÁLISE DESCRITIVA DO MOVIMENTO DO PROFETA AMÓS

Amós esboça um gesto com a mão direita de segurar ou pedir na diagonal frente/média/frente, o cotovelo permanece próximo ao tronco, enquanto a mão esquerda segura o filactério junto ao corpo na lateral esquerda.

- O movimento é gestual, na medida em que o centro do corpo permanece inalterado.

- Ocupa as direções:

Cima/baixo: plano vertical secundário .

Frente/trás: plano sagital principal.

Lado/lado: plano horizontal secundário.

- A direção enfatizada pelo gesto da mão e das pernas é frente/trás, dando ênfase à dimensão de profundidade.

- A Cinesfera ocupada por Amós é a área média.

- A postura geral expressa a sensação de movimento de afundando, placidez e tranquilidade.

- A ação básica apresentada é deslizar.

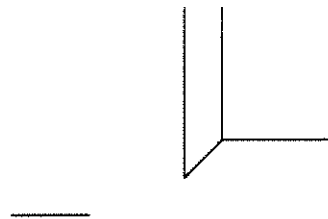
- A atitude congelada em relação aos Fatores de Movimento é:

Fluência: permanece latente.

Espaço: focado ou multifocado.

Peso: leve.

Tempo: lento.



3.9.3 - ANÁLISE INTERPRETATIVA DO MOVIMENTO DO PROFETA AMÓS

Os dois Fatores de Movimento destacados são: Espaço e Tempo.

Esta combinação tem a ver com a atenção prestada e o estilo pessoal na tomada de decisões .

- Qualidade positiva:

Atenção mantida num objetivo definido. Capacidade para se manter atento numa tarefa claramente delimitada.

- Qualidade negativa:

Segura longamente a atenção mantendo-se preso a muitos pontos de vista. Pode parecer peguioso, pegajoso e com uma falta de urgência para resolver qualquer assunto. Falta agilidade mental ante demandas por decisões. Consideração exagerada sobre pontos não delimitados.

3.9.4 - SUB-TEXTO DA AÇÃO NO TEXTO BÍBLICO DO PROFETA AMÓS

Texto geral:

Contra a injustiça social.

Sub-texto geral: Eu brigo pela justiça.

Ação/verbo: Golpear.

Texto:

Escutem estas palavras, vacas de Basâ, que moram no monte de Samaria: vocês que oprimem os fracos, maltratam os necessitados, e dizem a seus maridos: "tragam algo para beber." O Senhor Javé jura por sua santidade que para vocês há de chegar o dia em que serão carregadas com ganchos e seus filhos em arpões. Terão que passar, uma atrás da outra, pela brecha da muralha, e para o Hermom serão levadas - oráculo de Javé (Am 4,1-3).

Texto: Escutem aqui, exploradores do necessitado, opressores dos pobres do país! Vocês ficam maquinando: "Quando vai passar a festa da lua nova, para podermos por a venda o nosso trigo? Quando vai passar o sábado, para abrirmos o armazém, para diminuir as medidas, aumentar o peso e viciar a balança, para comprar os fracos por dinheiro, o necessitado por um par de sandálias, e vender o refugio do trigo? (Am 8,4-6).

Sub-texto : Acuso os que me ouvem.

Ação/verbo: Apontar.

Texto:

Dias virão nos quais aquele que estiver arando vai encontrar-se com quem estiver colhendo, e quem estiver esmagando a uva com quem estiver semeando. As montanhas vão destilar vinho novo, que escorrerá pelas colinas... (Am 9,13).

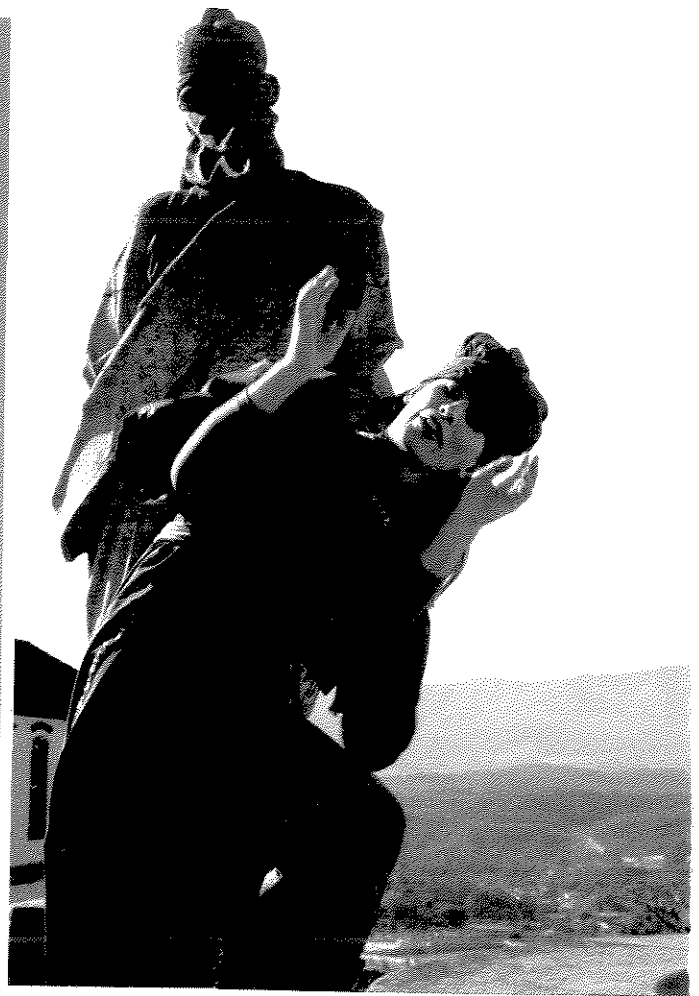
Sub-texto: Eu também anuncio coisas boas e prazerosas, para aqueles que cuidem de que assim seja.

Ação/verbo: Plantar, semear, arar, colher e cuidar.

3.10 - PROFETA NAUM



3.10.a- Naum^a



3.10.b- Naum^b

**3.10.1 - TÁBUA TEXTO DO PROFETA NAUM: "Exponho que castigo espera
Nínive pecadora: declaro que a Assíria será completamente
subvertida."**

^a PALERMO, C.(1994)

^b PALERMO, C.)1994)

3.10.2 - ANÁLISE DESCRITIVA DO MOVIMENTO DO PROFETA NAUM

Naum segura com a mão esquerda o panejamento à frente do corpo e com a mão direita segura o filactério na lateral. O centro de leveza do tronco está deslocado para a lateral direita, acarretando uma sensação de desequilíbrio na postura geral do corpo.

- O movimento é postural na medida em que há uma tendência de deslocação do eixo do tronco.

- Ocupa as direções:

Cima/baixo: plano vertical secundário.

Frente/trás: plano sagital principal.

Lado/lado: plano horizontal secundário.

- Nas três direções a tendência do movimento é invadir o plano sagital com o gesto e o plano lateral e horizontal com o tronco.

- A Cinesfera ocupada por Naum é a área interna, tendendo para a média.

- A ação básica apresentada é torcer, flutuar e pressionar.

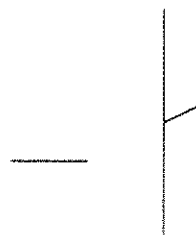
- A atitude congelada em relação aos Fatores de Movimento:

Fluência: permanece latente.

Espaço: multifocado.

Peso: leve ou firme.

Tempo: lento.



- A sensação de movimento é de desequilíbrio, desânimo e relaxamento.

3.10.3 - ANÁLISE INTERPRETATIVA DO MOVIMENTO DO PROFETA NAUM

Os dois Fatores de Movimento destacados são: Peso e Fluência.

Esta combinação está associada à uma atitude interna menos consciente, onírica. Dependendo da intensidade e frequência no uso das qualidades, as ações terão características positivas (criatividade) ou negativas (restrição). Combina emoção (F) e sensação (P).

- Qualidade positiva:

Fluência limitada com firmeza de intenção. Relações pessoais de progressão intensa mas cautelosa. Cauteloso. Pode indicar persistência em conseguir uma relação tida como difícil.

- Qualidade negativa:

Fluência exageradamente limitada com firmeza de intenção. Restrito e resistente nos seus relacionamentos, tanto com pessoas como com as coisas que empreende. Responde às situações como se tivesse medo, mas é excesso de cautela.

3.10.4 - SUB-TEXTO DA AÇÃO NO TEXTO BÍBLICO DO PROFETA NAUM

Texto geral:

A ruína do opressor.

Sub-texto: O que está lá em cima vai cair.

Ação/verbo: Subir, descer e aplastar.

Texto:

Javé é um Deus ciumento e vingador! Javé é vingador e sabe enfurecer-se.

Javé se vinga de seus adversários e é rancoroso para com seus inimigos.

Javé é lento para a ira e muito poderoso, mas não deixa ninguém sem castigo. Borrasca e tempestade fazem o caminho dele; as nuvens são a poeira de seus passos (Na 1,1-3).

Texto: ... E se um dia eu fiz você sofrer, nunca mais o afligirei. Agora eu vou quebrar a canga que pesava em seus ombros e arrebentar com as suas prisões (Na 1,12-13).

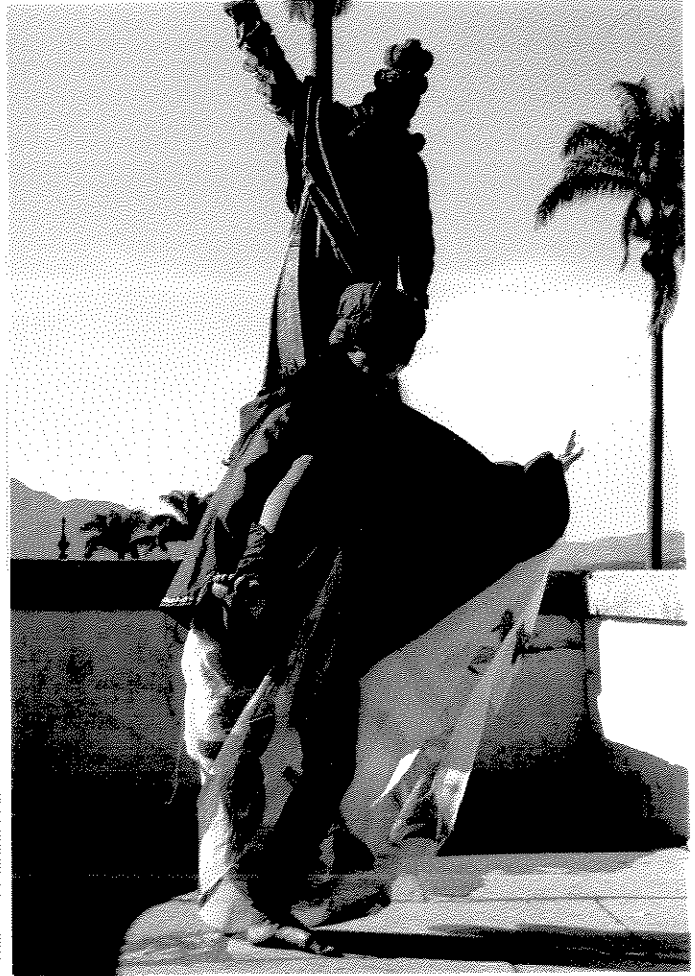
Sub-texto: Para os opressores tudo será luto e lamentação; para os oprimidos, a destruição é princípio de libertação, de festa, alegria e restauração. Eu sou oprimido mas vou me libertar. Sai o sol após noites de trevas.

Ação/verbo: Circular entre o movimento de peso leve e firme no tempo lento. Libertar e expandir (não opressão).

3.11- PROFETA HABACUC



3.11.a- Habacuc^a



3.11.b- Habacuc^b

3.11.1 - TÁBUA TEXTO DO PRFETA HABACUC: "Ó Babilônia, Babilônia, eu te arguo, ó tirano da Caldéia; mas a ti, ó Deus benigno, eu salmodiarei."

^a PALERMO, C.(1994)

^b PALERMO, C.(1994)

3.11.2 - ANÁLISE DESCRITIVA DO MOVIMENTO DO PROFETA HABACUC

Habacuc segura o filactério na sua mão lateral direita e o braço esquerdo encontra-se estendido em direção ao céu, se projetando na diagonal lateral/esquerda/cima. A cabeça inclinada dirige o foco à direção oposta do braço levantado, diagonal lateral/direita/baixa.

- A tendência do movimento é postural na medida em que o tronco está envolvido como um todo na atitude do Profeta.

- Ocupa as direções:

Cima/baixo: plano vertical principal.

Frente/trás: plano sagital secundário .

Lado/lado: plano horizontal secundário.

- Nas três direções o movimento enfatizado é na vertical principalmente, e na horizontal, sendo que na sagital não ocorre nenhuma projeção. Desta forma as dimensões ocupadas são a de comprimento e amplitude.

- A Cinesfera ocupada por Habacuc é a área externa.

- A ação básica presente é talhar e torcer.

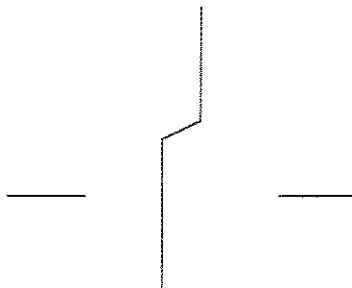
- A atitude congelada em relação aos Fatores de Movimento é:

Fluência: permanece latente.

Espaço: multifocos.

Peso: firme.

Tempo: rápido ou lento.



- A sensação de movimento é desmoronando, juntamente com a tendência de movimento de expansão e oposição do corpo em duas diagonais, cruzadas em forma de x.

3.11.3 - ANÁLISE INTERPRETATIVA DO MOVIMENTO DO PROFETA HABACUC

Os dois Fatores de Movimento destacados são: Espaço e Peso.

Esta combinação está relacionada com a característica de estabilidade e a falta de imaginação. No uso de suas qualidades exageradas, poderá ser convencional ou arbitrário, autoritário e estreito de mente. No uso efetivo de suas qualidades será seguro e receptivo. Esta combinação usada em exagero pode levar a uma personalidade vaga e ambivalente, que defende-se com atitudes autoritárias e irracionais.

- Qualidade positiva:

Atenção extensa em redor. Eficaz concentração em todos os aspectos do problema. Capacidade exploratória de forte concentração.

- Qualidade negativa:

Atenção ligada ao exterior com firmeza. Intensidade no exame de muitos pontos ao mesmo tempo. Pode ser suspeito, se há firmeza e multifoco exagerado, poderá ter características paranóides. Não confia, exacerba nas reações mas não se abandona na percepção do todo (falta Fluência).

3.11.4 - SUB-TEXTO DA AÇÃO NO TEXTO BÍBLICO DO PROFETA HABACUC

Texto geral:

O justo viverá por sua fidelidade.

Sub-texto geral: Eu sou fiel. Portanto sou justo.

Ação/verbo: Ficar firme e repetitivo

Texto:

Oráculo que o Profeta Habacuc recebeu em visão.

"Deus não vê a injustiça? - Até quando, Javé, vou pedir socorro, sem que me escutes? Até quando clamarei a ti: Violência! Sem que tu me tragas a salvação? Porque me fazes ver o crime e contemplar as injustiças?

Opessão e violência estão à minha frente; surgem processos e levantam-se rixas. Por isso a lei perde a força e o direito nunca aparece. O ímpio cerca o justo e o direito aparece distorcido" (Ha 1,1-4).

Sub-texto: Não quero ver quando vejo a injustiça. Porque Javé não me salva desta violência.

Ação-verbo: Não querer ver e tampar os olhos.

Texto:

A resposta definitiva - Vou ficar de guarda, em pé sobre a muralha; vou ficar espiando para perceber o que Javé vai me falar, para ver como vai responder à queixa que eu fiz. Então Javé me respondeu: " Escreve esta visão, grava com clareza em tabuinhas, para que se possa ler facilmente. É uma visão sobre um tempo determinado, fala em um prazo e não vai decepcionar. Se demorar, espere-a, pois certamente ela virá e não atrasará.

Quém não é correto vai morrer, enquanto o justo viverá por sua fidelidade"

(Ha 2,1-4).

Sub-texto: Fico alerta esperando.

Ação/verbo: Alertar e prestar atenção.

Texto:

Ainda que a figueira não brote e não haja fruto na parreira; ainda que a oliveira negue seu fruto e o campo não produza colheita; ainda que as ovelhas desapareçam do curral e não haja gado nos estábulos, eu me alegrarei em Javé e exultarei em Deus, meu Salvador.

Meu Senhor Javé é a minha força, ele me dá pés de gazela e me faz caminhar pelas alturas (Ha 3,17-19).

Sub-texto: Se o que espero não vem não cairei junto, ficarei no alto.

Ação/verbo: Equilibrar-se e estar suspenso.

3.12- PROFETA ABDIAS



3.12.a- Abdias^a



3.12.b- Abdias^b

3.12.1 - TÁBUA TEXTO DO PROFETA ABDIAS: "Eu vos arguo, Indumeus e Gentios. Anuncio-vos e vos prevejo pranto e destruição."

^a PALERMO, C.(1994)

^b PALERMO, C.(1994)

3.12.2 - ANÁLISE DESCRITIVA DO MOVIMENTO DO PROFETA ABDIAS

Abdias apresenta o braço direito elevado acima da cabeça, com o dedo indicador apontando para o céu, na diagonal cima/alto/cima.

O braço esquerdo encontra-se sobre sua lateral segurando o filactério.

- O movimento é gestual na medida em que o centro do corpo não está envolvido.

- Ocupa as direções:

Cima/baixo: plano vertical principal.

Frente/trás: plano sagital secundário.

Lado/lado: plano horizontal secundário.

- A Cinesfera ocupada é na área externa.

- Nas três direções o movimento enfatizado é na dimensão de comprimento.

- A ação básica apresentada é de pressionar ou deslizar.

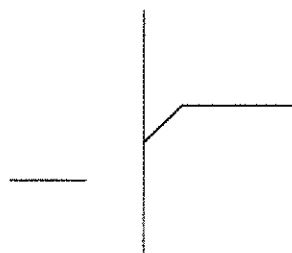
- A atitude congelada em relação aos Fatores de Movimento:

Fluência: permanece latente.

Espaço: focalizado.

Peso: leve ou firme.

Tempo: lento.



- A sensação de movimento apresentada na estátua é de quieta euforia, completude e vibrante expansão, onde a finalidade é fazer mediar o espaço entre o céu e a terra. A projeção para o espaço infinito parece indicar que o homem pode se aproximar do divino nas alturas.

3.12.3 - ANÁLISE INTERPRETATIVA DO MOVIMENTO DO PROFETA ABDIAS

Os dois Fatores de Movimento destacados são: Fluência e Tempo, alternados com Peso e Tempo.

A primeira combinação tem como principal característica a mobilidade, adaptabilidade e variação. Assim como a segunda está associada com experiências rítmicas.

A primeira é associada com o tipo de reação às mudanças. Lida com as decisões influenciadas pelos sentimentos. Revela atitudes onde é dominante o efeito dramático. Desenvolvendo a habilidade de ser preciso na decisão de situações imprevistas ou de urgência e a habilidade de ser controlado e calmo na manutenção de uma decisão tomada.

- Qualidade positiva:

Fluência livre e rápida. Espontâneo de vivacidade desobstruída.

Extrovertido. Entusiasmo pela ação.

- Qualidade negativa:

Fluência livre e extremamente apressado. Agitado e instável. Descontrole emocional e tendência a tomar decisões imprevisíveis no plano afetivo . Pode ser intolerante. Sobre-excitado.

3.12.4 - SUB-TEXTO DA AÇÃO NO TEXTO BÍBLICO DO PRFETA ABDIAS

Texto geral:

Contra a falta de solidariedade.

Sub-texto geral: Reprovo a falta de solidariedade e convoco à união.

Ação/verbo: Reunir e arrebatr.

Texto:

Os moradores do Negueb serão donos da montanha de Esaú e os da planície serão donos da Filistéia. Ocuparão o território de Efraim e da Samaria; Benjamim ocupará o território de Galaad. Os exilados da casa de Israel ocuparão o que pertenceu aos cananeus até Sarepta; os exilados de Jerusalém, que estão em Safarad, vão ocupar as cidades do Negueb. Vitoriosos, eles subirão a montanha de Sião, para daí governar a montanha de Esaú. E o reino pertencerá a Javé (Ab 19-21).

Sub-texto: Vamos nos unir pois o nosso povo será o escolhido.

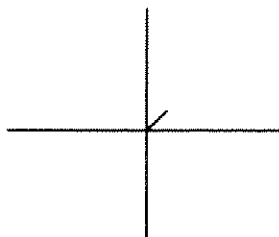
Ação/verbo: Convocar.

APÊNDICE 4

4. - ATITUDES INTERNAS OU COMBINAÇÕES DE DOIS FATORES

4.1 - PESO - FLUÊNCIA

Sonhador, onírico.



Peso e Fluência indica o estado oposto de Espaço e Tempo (atenção e decisão)

Combinação associada a uma atitude interna menos consciente, onírica, criativa nas suas qualidades negativas. Quer dizer, dependendo da intensidade e frequência no uso das qualidades, as ações terão características positivas (criativo) ou negativas (restrito).

Combina estados emocionais (Fluência) com a dinâmica das sensações (Peso) e exclui pensamento (Espaço) e intuição (Tempo). Tem a ver com a força ou impulso vital em conexão com os sentimentos.

4.2 - ESPAÇO - TEMPO

Alerta, acordado.



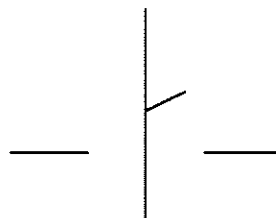
Espaço e Tempo indica o estado oposto ao Peso e Fluência (sensação e precisão).

Esta combinação está associada à consciência prática, à atitude. Desperta que frequentemente é a atitude interna dominante das ações do mímico. Pode também ser confuso, hesitante e ambivalente e se combina com as qualidades negativas dos fatores.

Combina pensamento (Espaço) e intuição (Tempo) e exclui sentimentos emocionais (Fluência) e sensação (Peso). Tem a ver com a atenção prestada e o estilo pessoal na tomada de decisões.

4.3 - PESO - TEMPO

Rítmico, telúrico, ligado à terra.



Peso e Tempo indica o estado oposto de Espaço e Fluência (atenção e precisão).

Esta combinação está associada com experiências rítmicas. Por exemplo, danças folclóricas, telúricas, muito conectadas com a terra. Também é uma das qualidades dominantes das danças negras. Expressa o mais materialista e o menos onírico, nem por isso menos sensível. Nas suas qualidades negativas poderá ser frágil ou rude nas decisões ou obstinado ou frugáz nas intenções.

Combina sensação (Peso) e intuição (Tempo) e exclui pensamento (Espaço) e sentimento (Fluência). Tem a ver com as decisões do tipo visceral.

4.4 - ESPAÇO - FLUÊNCIA

Visionário, remoto.



Espaço e Fluência indica o estado oposto de Peso e Tempo (sensação e intuição).

Esta combinação está associada com idéias pouco práticas, remotas, não materialistas. Pode estar ligada mais ao pensamento abstrato, do que ao concreto. Está relacionada com as coisas externas (espaço) e com o relacionamento com as coisas e as pessoas (Fluência). É uma das atitudes dominantes do ballet clássico.

Combina sentimento (Fluência) e pensamento (Espaço) e exclui intuição (Tempo) e sensação (Peso). Tem a ver com a habilidade de planejar um projeto futuro, fazer um mental, manter ou desenvolver uma idéia. Desenvolve a imaginação criativa.

4.5 - PESO - ESPAÇO

Estabilidade.



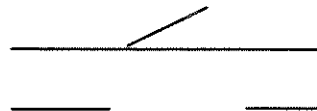
Peso e Espaço indica estado oposto de Fluência e Tempo (sentido e intuição).

Esta combinação está associada com a falta de imaginação e com estabilidade. No uso de suas qualidades exageradas, poderá ser convencional ou arbitrária, autoritária e estreita de mente. No uso efetivo das suas qualidades será segura e receptiva. Indica a qualidade dominante no líder. Também é uma das qualidades dominantes nas danças dos índios americanos. Leveza e multifoco reflete a sensibilidade da atenção flexível ou ao redor. Esta mesma combinação usada em exagero caracteriza a personalidade vaga e ambivalente.

Combina sensação (Peso) e pensamento (Espaço) e exclui intuição (Tempo) e sentimento (Fluência). Tem a ver com a habilidade de se situar numa situação objetiva, e transmite inalterabilidade.

4.6 - FLUÊNCIA - TEMPO

Mobilidade, adaptabilidade.



Fluência e Tempo indica o estado oposto de Peso e Espaço (sensação e pensamento).

Esta combinação é associada principalmente com mudanças e a atitude em respoata a isso. Normalmente é associada com adaptabilidade, mobilidade e variação. E é tida como uma atitude menos consciente porque lida com decisões tomadas baseadas nos sentimentos excluindo a atenção e pensamento (Espaço). Lida com os relacionamentos intuitivamente excluindo a intenção e sensação (Peso). Revela uma das atitudes dominantes da dança com efeito dramático. Desenvolve a habilidade de ser preciso na decisão de situações imprevistas ou de urgência e a habilidade de ser controlada e calma na manutenção de uma decisão tomada.

FONTE: NORTH, M. - Personality ascesment through movement. Boston: Plays Inc., 1975.

APÊNDICE 5

PROJETO DO FILME PROFETAS EM MOVIMENTO¹



¹ FOTOS: PALERMO, C. (1994)

5.2.1 ARGUMENTO E SINOPSE

1.a- Sinopse

O presente projeto, denominado Profetas em Movimento, objetiva a realização de um filme que se baseia no resgate da especificidade das esculturas barrocas do Aleijadinho e na criação coreográfica do espetáculo de dança moderna fundamentado na vida e obra dos Profetas.

A interação das imagens dos doze Profetas do Aleijadinho, em Congonhas do Campo (M.G.) mescladas com espetáculo de dança, criado a partir dos movimentos que se depreendem da gestualidade dessas esculturas e dos mitos dos profetas constitui uma nova visão, imbricada por elementos das linguagens do filme, da escultura e da dança.

Ressalta-se que o interesse em divulgar o conjunto escultórico e reler via coreografia dançada a obra do Aleijadinho em Congonhas não tem um caráter de documentário regional ou local, e sim o de valorizar um acervo nacional, de relevante importância, na medida em que o conjunto dos Profetas foi considerado patrimônio da humanidade pela ONU (Organização das Nações Unidas). Desta forma o presente projeto se preocupa com várias leituras, para além do mero registro. Pretende-se mostrar em filme um patrimônio que além de nacional é universal, contextualizado nas Minas Gerais do "ouro ao ferro", na comunidade onde este patrimônio vive e revive hoje. Serão intercalados depoimentos condensados de um turista, daquele morador, de artista da cidade que todo ano recria figurinos sacros da "Paixão", do escultor popular que produz pequenas cópias dos Profetas em pedra sabão, da mendiga que discursa para as estátuas.

Tendo como fio condutor do filme o espetáculo de dança moderna criado especialmente para este projeto, a edição será arrematada com algumas cenas da congada, manifestação folclórica

quatrocentenária dançada nas ruas pelos "pretos, pobres, mendigos e aleijados," os profetas verdadeiros de Congonhas².

Esta proposta nasceu do desenvolvimento de uma tese de mestrado em fase de conclusão pela bailarina que apresentará o espetáculo coreográfico neste projeto, e cujo objetivo principal é reler a obra do Aleijadinho através da dança que emana da gestualidade dos doze Profetas. Contamos com o apoio do Departamento de Multimeios do Instituto de Artes da UNICAMP, que, cederá equipamentos de cinema e som para o presente projeto. Também contaremos com o apoio do Centro de Comunicação da UNICAMP, que cederá equipamentos para a edição do filme.

1.b- A Guisa de Argumento

Antônio Francisco Lisboa (1730-1814) conhecido como Aleijadinho, é um dos grandes nomes da arte do país. Entre os seus vários trabalhos destacam-se as doze esculturas dos Profetas, talhadas em pedra sabão, no adro do Santuário do Senhor Bom Jesus do Matosinho, em Congonhas do Campo. E as sessenta e seis esculturas em cedro pintado, tamanho natural, agrupadas em seis capelas circunvizinhas: "os Passos do Senhor". Segundo Germain Bazin, ex-conservador do museu do Louvre, o conjunto dos Profetas no adro de Congonhas" constitui um dos pontos mais belos da terra".

Ao escupir estas obras Aleijadinho imprimiu uma interpretação particular que implica em diferentes níveis de aproximação e fruição, através de formas, adereços, linhas, figurinos, posturas e expressões. O mestre consolida o estilo barroco mineiro, que foge dos padrões estritos das ordens religiosas sediadas na Europa e instaura um estilo brasileiro, mulato, sofrido e delirante, o barroco espiral das volutas que sobem aos céus, a transcendência do homem torturado em êxtase eterno, dividido entre Deus e o Diabo de mãos dadas na terra do ouro.

² Poema de Carlos Brandão in: "Objetos do Dia", Editora Oriente, Goiás, 1976, p. 53.

Filho de arquiteto português e de escrava negra, Aleijadinho rompeu com os cânones do barroco europeu e fez a arquitetura, como cenário arquitetônico, subordinar-se às esculturas dos profetas. Elas estão distribuídas em três diferentes planos pelo adro, de maneira a ordenar suas posturas simetricamente em relação ao eixo central da composição, exigindo do observador "atos de invenção" para a leitura e interpretação da obra.

Para as Minas das Geraes confluíu toda espécie de gente, interessada no ouro e seus comércios. Em fins do século XVIII cerca de cem mil almas de negros ali se contavam; e mais outras de brancos, e índios a serviço dos paulistas, e portugueses querendo cobrar o quinto estipulado como imposto à coroa. Frequentes revoltas, quilombos, motins, conjuras, t'esconjuros, confabulações, inconfidências.

Tiradentes foi enforcado em 1792. Aleijadinho começa a esculpir o monumento de Congonhas em 1796, quatro anos após a fatídica fôrca. Mulato, não poderia fazer ouvidos moucos aos sons da chibata e pelourinhos. Daí talvez a dolorosa expressão dos seus cristos torturados, talvez a escolha que fez por certos profetas "menores", como Ozéias que se casa com a mulher adúltera e a mando de Jeová com ela gera três filhos; como Jonas pescador e turrão, invectivando da barriga da baleia; como Amós, o lavrador que profetiza "quem está colhendo vai encontrar quem semeia". Daí talvez a interpretação de Izolde Venturelli, autora de uma tese instigante (já concluída): em cada Profeta, Aleijadinho teria querido figurar um inconfidente. E na extrema esquerda (do Adro) se posiciona o Profeta Abdias, pregando a união dos fracos contra o forte.

Cada uma dessas estátuas tem seu estilo específico, no qual o personagem representado mantém a sua própria fala gestual. Mas apesar dessa independência no espaço representativo e até mesmo no espaço físico, elas apresentam entre si um diálogo corporal através de posturas que mostram oposições e correspondência. Formam uma unidade integrada, na qual a dança se inspira para materializar uma releitura, compondo um espetáculo que diz os Profetas do Aleijadinho numa coreografia de dança moderna.

O interjogo teórico-prático utilizado na pesquisa de dança, baseada nos métodos de Laban, a cria uma diferenciação das dinâmicas de movimento expressivo, relativas a cada personagem-profeta. Para atingir este objetivo é utilizada uma nova sistematização de técnicas e processos de composição coreográfica, que ultrapassa a subjetividade do artista criador e atinge um método de criação integrando o reflexivo e o espontâneo.

A criação do espetáculo de dança está pronta, seguidos que foram os métodos e passos acima descritos. Pronta e ensaiada, com figurinos e adereços adrede preparados. Pretende-se, com o auxílio solicitado, a produção do filme com registro do espetáculo dançado no Adro de Bom Jesus do Matozinho em Congonhas e que será editado alternando-se imagens da dança com imagens das esculturas dos Profetas. Serão intercaladas algumas cenas da congada, manifestação de origem afro-brasileira dançada há mais de 400 anos pelos populares, e característica também daquela região. A inserção visa contextualizar "Os Profetas em Movimento" na comunidade onde nasceu o conjunto arquitetônico, com a realidade em que ele foi produzido e com a sociedade que convive no cotidiano com as estátuas em pé e pedra.

É na simbiose da escultura com a dança, expressa em vídeo, que se apresenta este projeto, abarcando diferentes linguagens artísticas, compondo um produto onde se institui um permanente diálogo entre os suportes. O filme articulará um formato que congrega essas manifestações e traz novos elementos para a leitura de um dos mais importantes artistas brasileiros. Este projeto encontra um caminho que permite o estabelecimento de processos, sugerindo novos métodos de criação, diretamente vinculados à observação e transposição de obras estáticas para o movimento da dança e o "timing" do filme.

O filme "Profetas em Movimento" não pretende ser apenas um registro de manifestações artísticas, mas uma criação que mantenha um diálogo entre elas, resultando em uma terceira linguagem criativa, que vai propiciar um produto final com características do documentário/ficção e do filme mediador estético.

Imagens das estátuas; da coreografia dançada, a popular e a moderna com sua interpretação cenográfica e gestual; da fala de algum guia, de um turista, de outro morador, daquele personagem da

cidade: teremos uma amostragem da inserção dinâmica da obra de arte no cotidiano e não um mero registro mecânico do conjunto de obras esculpidas. Trata-se de uma experiência estética de imagens interligadas, pontuadas pela trilha sonora exclusivamente composta para coreografia dançada, que neste trabalho ocupará um lugar fundamental. A pesquisa de instrumentos e timbres que contenham vínculos com os personagens Profetas faz com que a composição considere vários elementos da musicalidade do barroco mineiro, passando por ritmos brasileiros atuais.

O filme será realizado com equipamentos profissionais câmara Eclair Blimpada e gravador NagraIV e contará com efeitos digitais de pós produção. Trabalhará processos formativos possibilitados pela máquina, de maneira a esculpir um produto novo, baseado no fato físico das estátuas, nas leituras da população local e na coreografia. A interpretação oferecida pela dança, pela trilha sonora e pelo formato a ser adotado no filme permitirá a quebra de fronteiras entre as diferentes formas expressivas, introduzindo uma intervenção mediadora para a compreensão da obra. O nível concreto da matéria esculpida e da coreografia aplicada nos remeterá a um outro nível: o das abstrações e da visão de síntese que manterão um diálogo, permitindo estabelecer elos entre diferentes formas artísticas.

5.2- ROTEIRO

“PROFETAS EM MOVIMENTO”

ROTEIRO

16mm, cor, ± 30 minutos

(trata-se de um documentário/ficção, um filme mediador estético entre várias linguagens artísticas, portanto este roteiro poderá ser flexibilizado no decorrer de filmagem e edição)

Locações: todas em Congonhas do Campo, MG

Imagem

. ext., dia, luz de 6 da manhã, câmara do ponto de vista do profeta Daniel. Panorâmica da cidade de Congonhas envolta em neblina, morros, fumaças.

. int., dia, plano próximo de uma jóia de ouro (coroa ou brinco de imagem sacra) ou entalhe dourado de um púlpito, zoom fechado num dourado brilho brilhoso, que

Audio

Acordes da música "Paula e Beбето" de Milton Nascimento com seu coro infantil sem letra, e off do poema:
" Doze profetas em pé, em pedra,
protegem a cidade de perder-se:

em efeito se funde em

ext., dia, reflexo do sol brilhando num detalhe de morro ou numa folha de grama, de forma que ambos os brilhos fundam-se num só, e

. zoom out de brilho de morro ou relva para descrição de conjunto de imagens dos Profetas, ainda do ponto de vista de Daniel, do alto do adro.

. ext., dia, geral passa ao alto para descrição sucinta do adro dos profetas visto de baixo e

. ext., dia, descrição das seis capelas com os Passos de Senhor, int. dia, alguns closes rápidos detalhando imagens nas capelas como a desfaçatez do rosto de Judas, olhares distantes de Cristo, esgares irônicos dos soldados romanos, o soldado "terceiro mundo" sem capacete, os escravos na Santa Ceia (inovação do Aleijadinho), os anjos barroquíssimos do Cálice de Amargura, Jesus segurando a orelha cortada do soldado romano (referência à doença que consumia o escultor?), fecha no último Passo na cabeça de Jesus reclinada para trás, morto.

de ser cidade antiga e santuário
de passar-se no tempo a siderúrgica

onde se malha o ferro e a ferradura
onde se encerra o ciclo de seu ouro,
a sete chaves sob a fechadura".

Letreiros: obra do escultor Aleijadinho (1796) em Congonhas do Campo, MG: patrimônio universal da humanidade.

Arranjo da música "Cálice", de Chico Buarque.

. efeito especial desfoca rosto de Jesus e introduz letrados em caracteres que lembram o estilo barroco:

"das cidades, vilas, recôncavos e sertões do Brasil vão brancos, pardos e pretos e muitos índios de que os paulistas se servem.

A mistura é de toda a condição de pessoas: homens e mulheres; moços e velhos pobres e ricos; nobres e plebeus seculares, clérigos e religiosos de diversos institutos muitos dos quais não têm no Brasil nem convento nem casa".

Antonil, escrito em 1711.

ext., dia, câmara que desfocou rosto de Jesus lentamente foca rosto da bailarina que a partir daqui dançará a coreografia específica de cada Profeta, no gramado

entre as capelas ou no adro da igreja. Cada coreografia, entremeadada por imagens das estátuas não excederá o tempo de 2 min.

Teremos doze tripés de madeira espalhados pela locação, todos cobertos por mantos cinza, e em cada um estarão os adereços correspondentes a cada Profeta. A câmara poderá mostrar quando a bailarina se aproxima de algum tripé, pega os

música "A Matança do Porco", de Wagner
Tiso até final dos letrados

a partir daqui, trilha com música composta especialmente para cada profeta. Música de fundo, texto em off: "da santidade de Deus sabia Isaías, por que um dos serafins voou

até Ele levando nas mãos uma brasa e com ela tocou-lhe os lábios. E aquele que já era profeta respondeu que eu endureço o rosto

como pedra porque sei que não vou me sentir fracassado".

adereços e se orna para executar a coreografia. Bailarina se movimenta livremente por toda a locação sempre, e dança agora coreografia de Isaías. Corta para escultura de Isaías.

. ext., dia, câmera mostra bailarina dançando a coreografia correspondente a Jeremias. Imagens entremeadas às da escultura Jeremias

. ext., dia, câmera detalha adereços de Baruc, bailarina dançando Baruc, estátua de Baruc

. ext., dia, bailarina dançando Ezequiel, tomadas da estátua de Ezequiel

off: "Deus estendeu a mão e colocou suas palavras na boca de Jeremias. Que tivesse coragem, porque o momento era de arrancar e arrasar, demolir e destruir, construir e plantar. E Jeremias só viu tormentos e dores e terminou seus dias na vergonha".

off: "Se tinha coisa que irritava o Baruc eram as imagens de santos que as pessoas tratavam de enfeitar com roupa e tudo mais. Mas perceba a dificuldade que havia em enfrentar a ferrugem e o caruncho."

off: "Foi transportado Ezequiel pelo espírito de Deus até um vale cheio de ossos. E aquele profeta recebeu a ordem de que avise esses ossos secos que serão cobertos de nervos, criarão carne e pele. E Ezequiel quis dar a todos eles um coração novo, pra que pudessem melhor praticar as leis de Deus."

.ext., dia, bailarina dança coreografia de Daniel, pega a roda de fogo, continua a dançar. Imagens da estátua de Daniel com detalhes dos pés ao lado dos leões

. ext., dia, bailarina dança coreografia de Oséias, sob a capa, surge a lingerie de veludo negro da mulher adúltera, fecha a capa, é Oséias profetizando, entram

imagens da estátua

. ext., dia bailarina dança gestualidade de Jonas, contorcendo-se pelo adereço "baleia", surge estátua de Jonas.

. ext., dia, bailarina dança Joel, imagens de Joel

. ext., dia, bailarina dança agricultor Amós,

off: "por ordem do Rei, Daniel foi parar na cova, junto com os animais. E ainda precisou ouvir da majestade que o seu Deus, Daniel, esse aí que você adora tanto, vai livrá-lo. E o profeta, fazendo que nem te ligo, deu a sua meia-volta e saiu sem prejuízo algum da cova dos leões."

música de Oséias e off: "Casou-se com adúltera o Oséias, por ordem do Senhor. E ela, vindo a ser sua legítima esposa, concebeu e deu-lhe filhos, que os caminhos

de Deus são é retos e por eles caminham os justos. Os maus é que vão tropeçando."

off: "A maldade da grande cidade de Nínive havia chegado a Deus, que disse a Jonas vá até lá pra anunciar o ocorrido. Disposto a fugir da missão, o mestre Jonas embarcou num navio. Mas veio a tempestade e ele foi jogado no mar. Foram três dias mais três noites no ventre de uma baleia."

off: "Joel anunciava a quanta orelha quisesse ouvir: chegariam dias de nuvens e negrume. Que um povo numeroso e forte esperará escurecer e se estenderá sobre os montes. Que avançarão como soldados valentes. Nada se salva. A terra treme e o sol se abala."

off: "Dizia Amós, o agricultor, aos

com seus gestos anchos. Imagens da escultura

. ext., dia, bailarina dança Naum e imagens da estátua do profeta.

. ext., dia, bailarina faz a coreografia de Habacuc, movimenta o filactério enquanto dança, imagens de estátua de Habacuc com detalhe no filactério em pedra

. ext., dia, bailarina retira do tripé os adereços do décimo segundo profeta, e dança a coreografia de Abdias, pregando a união dos povos. Imagens da escultura de Abdias, bailarina finaliza coreografia com um gesto que faz a mediação do conflito

opressores de fracos e pobres e aos maltratantes de necessitados, que chegará o dia em que vocês serão carregados com arpões. Apontava pra cara de cada um deles. E anunciava: depois é que virão tempos onde a montanha vai destilar vinho novo, que vai escorrer pelas colinas."

off: "Explicava Naum nas suas pregações que Deus é lento pra resolver, mas muito poderoso e não esquece o castigo de ninguém. Pros opressores, luto e lamentação. Pros oprimidos a descoberta da destruição como princípio de libertação."

off: "De pé, em cima da muralha, Habacuc esperava que Deus tomasse uma providência quanto às suas queixas. Então Deus quis que ele gravasse com clareza aquela palavras, (para que todo mundo pudesse ler). Era uma visão sobre um tempo determinado que virá. "E se demorar, espera, que o justo viverá por sua fidelidade."

off: "De Abdias se sabe que queria reunir seu povo. E ocuparia a montanha de Esaú e a Filistéia e o território de Galaad e as cidades de Negueb e a montanha do Sião e o território de Efraim e da Samaria. E os exilados da casa de Israel ocupariam o que

terreno e manda para o espaço, para além do que o dedo aponta

pertenceu aos cananeus até Sarepta. E o reino inteiro pertenceria a Deus."

. ext., dia, tomadas de Nininha, a doida de Congonhas que todos os dias faz discursos para os profetas, xingando-os

música instrumental "Matança do Porco, de Wagner Tiso"

. ext., dia, takes dos mendigos que pedem esmolas pelo adro do Bom Jesus

idem anterior

. ext., dia, plano de turista

rápida frase de turista

. ext., dia, imagens de Tadeu esculpindo pequenas cópias das estátuas

frases de Tadeu: "vende muito bem"

. ext., dia, tia Vicky com fotos da "Paixão de Cristo" encenada anos atrás

"todo ano eu faço figurino novo pra Paixão" termina a música de Tiso

. ext., dia, bailarina dança com a congada, dança do folclore da região produzida por negros e mulatos, termina com aquela gestualidade para o infinito dos profetas (ver foto na p. 218).

música do congado ao fundo com final do poema de Brandão em off:

..."como santos ou quem fez, Aleijadinho, pretos, pobres, mendigos e aleijados,

nas ruas mais ruelas da cidade: os verdadeiros profetas no congado,

os profetas verdadeiros de Congonhas."

FIM

Créditos

5.3- PESQUISA

A investigação para o presente projeto vem sendo feita há mais de 3 (três) anos, com pesquisa de campo em Congonhas, pesquisa coreográfica a partir de LABAN em São Paulo e pesquisa bibliográfica ampla. Citamos algumas obras fundamentais:

.ANTONIL, A.J.- Cultura e Opulência no Brasil. Instituto do Açúcar e do Alcool. Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 1969.

.BAZIN, G.- A Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil. Record, Rio de Janeiro, 1983.

.LABAN, R.- Domínio do Movimento. Summus, São Paulo, 1978.

.OLIVEIRA, M.- Aleijadinho, Passos e Profetas. Itatiaia, Belo Horizonte, 1984.

.SCARANO, J.- Devoção e Escravidão. Nacional, São Paulo, 1975.

.REIZ, K & MILLAR, G.- A Técnica da Montagem Cinematográfica. Civilização Brasileira Rio de Janeiro, 1978.

.VENTURELLI, I.- Profetas ou Conjurados. Ed. Autora, Sosas, 1982.

.WATTS, H.- On Camera: curso de cinema e vídeo da BBC. Summus, São Paulo, 1990.

Esta pesquisa vem sendo realizada pela dançarina que criou e apresentará a coreografia inédita e está aqui consubstanciada em duas formas: na criação coreográfica do espetáculo de dança e o roteiro do filme.

5.4- CRONOGRAMA

Para a realização do presente projeto teremos as seguintes etapas, que vão da pré-produção à finalização das imagens e realização da cópia para a FAPESP.

DEZEMBRO DE 94

A- Pré-produção, com visitas aos locais das gravações, agendamentos com o grupo de congado da região através da FUMCULT(Fundação Municipal de Cultura Lazer e Turismo de Congonhas do Campo), autorizações e ensaios.

JANEIRO DE 95

B- Gravação das imagens, onde teremos quatro dias de gravações em Congonhas do Campo.

FEVEREIRO E MARÇO DE 95

C- Gravação do espetáculo em studio e decupagem das imagens gravadas para a realização do mapa de edição.

ABRIL E MAIO DE 95

D- Elaboração e gravação da banda sonora com texto, música e revelação do som.

E- Filmagens de letreiros.

F- Edição imagem/som, trucagens, etc.

G- Montagem em A e B, copião.

H- Cópia final e telecinagem com relatório para a FAPESP.

Com isso, em um espaço de seis meses o filme “Profetas em Movimento” estará apto a ser exibido em congressos científicos, festivais, Centros Culturais, Tvs e etc.

5.5- ORÇAMENTO

1-Despesas de custeio:

a- Material de consumo (material sensível sensível)

- Negativo película (7295), 15 latas (de 120m cada)

Preço unitário: 200

Preço total: 3.000

- Ótico(som), 1 lata de 2.400pés.

Preço unitário: 250

Preço total: 250

- Magnético perfurado, 4 rolos de 300m cada.

Preço unitário: 100

Preço total: 400

- Ponta Preta/silêncio.

Preço unitário: 200

Preço total: 200

- Fita ¼ Nagra, 5 fitas.

Preço unitário: 20

Preço total: 100

Sub-total: 3.950 reais

2) Despesas de Transporte:

a- 1 Kombi durante uma semana para transporte de equipamentos e cenários de de Campinas para Congonhas do Campo.

Preço total: 1000

b- Passagens para a equipe de filmagem, de Campinas(S.P) a Congonhas do Campo(M.G),
12 passagens.

Preço unitário: 20

Preço total: 240

Sub-total: 1240 reais

3- Serviços de Terceiros

a- Laboratório de imagem.

Revelação de negativo/cor (1.800m).

Preço unitário: 0, 50 por metro

Preço total: 900

- Revelação som/ótico (350m).
Preço unitário: 0, 50 por metro
Preço total: 175

- Copião (1800 m).
Preço unitário: 1
Preço total: 1800

- Primeira cópia.
Preço total: 600

- Segunda cópia.
Preço total: 600

Montagem A e B.
Preço total: 300

- Filmagem de letreiros/telecinagem/fotolito.
Preço total: 400

- Telecinagem.
Preço total: 700

Sub-total: 5.475 reais

b- Laboratório de som

- Transcrição magnética de som (3 h).

Preço por hora: 60

Preço total: 180

- Transcrição ótica.

Preço total: 300

- Gravação de trilha (4 h).

Preço por hora: 30

Preço total: 120

- Mixagem (4 h)

Preço por hora: 120

Preço total: 480

sub-total: 1080 reais

c- Equipe

- Diretor.

Preço total: 4000

- Assistente de direção.

Preço total: 2.000

- Diretor de fotografia (por 5 dias).

Preço por dia: 150

Preço total: 750

- Diretor de produção (por 2 semanas).

Preço por semana: 300

Preço total: 600

- Assistente de produção (por 2 semanas).

Preço por semana: 200

Preço total: 400

- Assistente de câmera (por 5 dias).

Preço por dia: 80

Preço total: 400

- Técnico de som (por 5 dias).

Preço por dia: 110

Preço total: 550

- Montador.

Preço total: 1800

-Maquinista/eletricista (por 5 dias).

Preço por dia: 60

Preço total: 300

- Música.

Preço total: 700

Sub-total: 11500

4- Diárias

- Diárias para equipe (6 pessoas) em Congonhas do Campo, por 5 dias.

Preço por dia: 540

Preço total: 2.700

Sub-total: 3 240 reais.

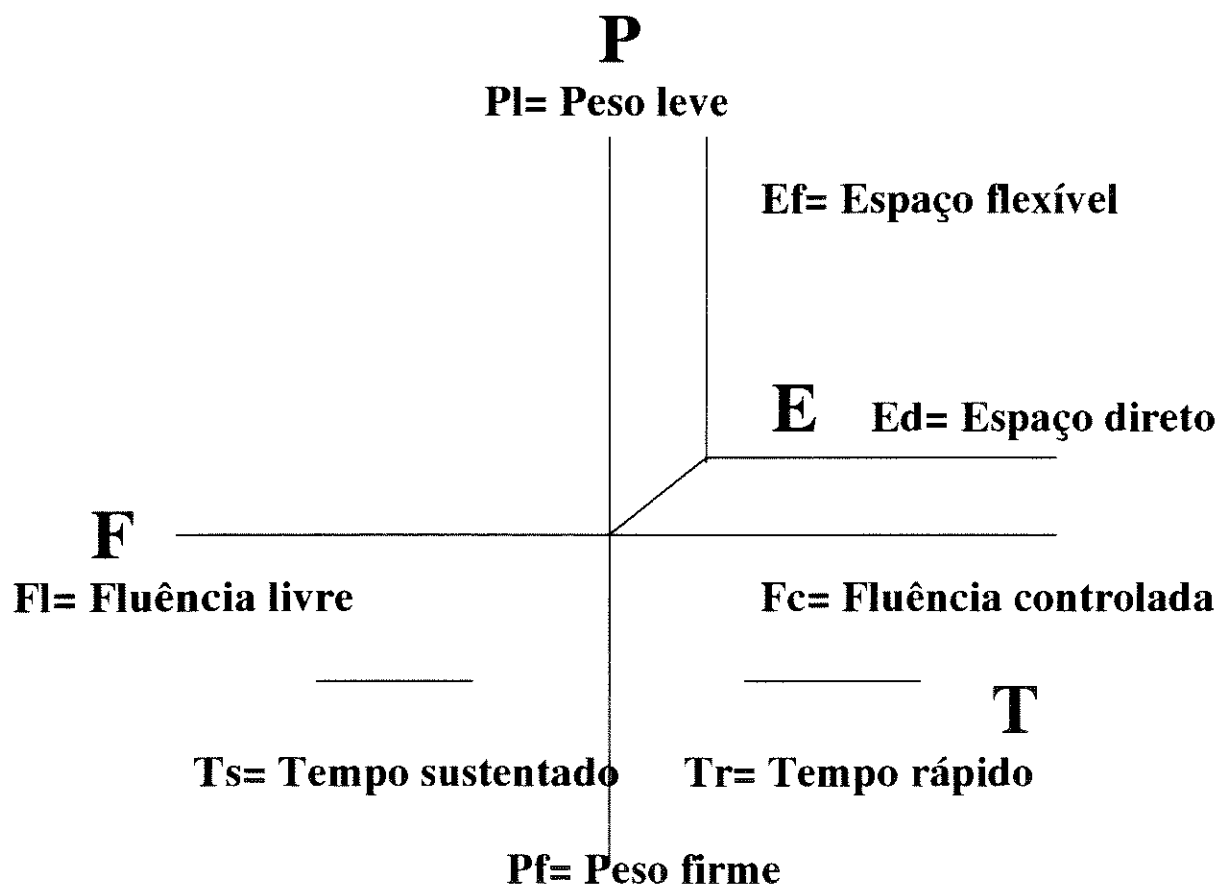
Total geral: 26. 485 reais

Gráficos

GRÁFICO 1

1.1- EFFORT-SHAPE

GRÁFICO DOS FATORES DO MOVIMENTO:



P = PESO

E = ESPAÇO

F = FLUÊNCIA

T = TEMPO

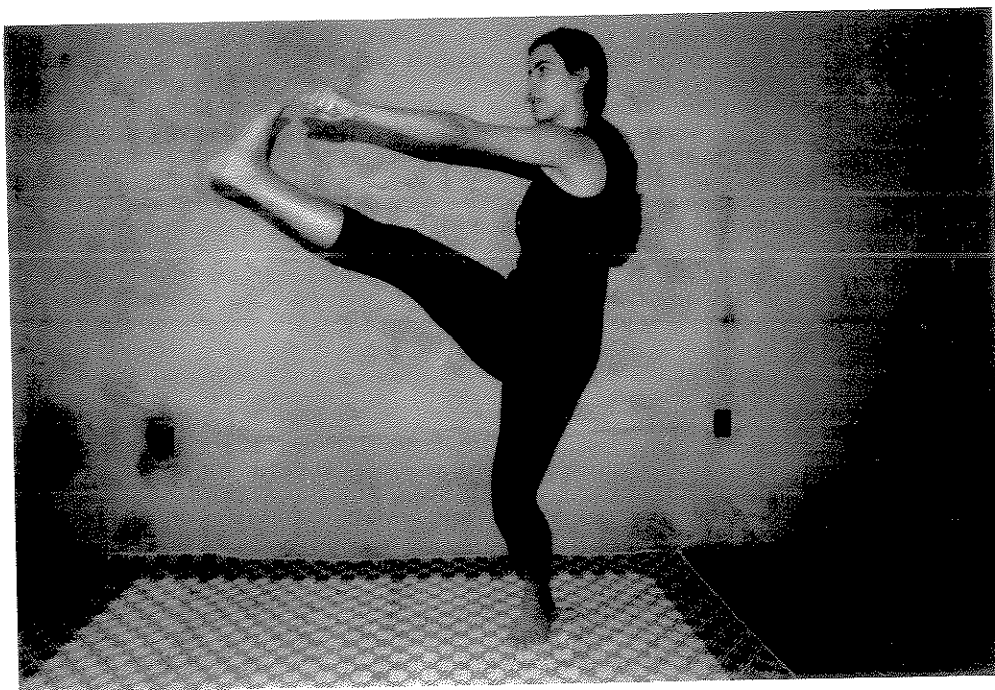
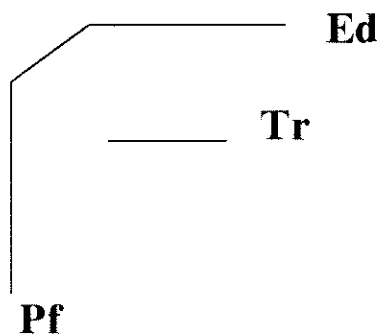
Fonte: LABAN, (1975). Table IV, p. 84

1.2 AS AÇÕES BÁSICAS APONTADAS POR LABAN:

1.2.1- SOCAR

GRÁFICO:

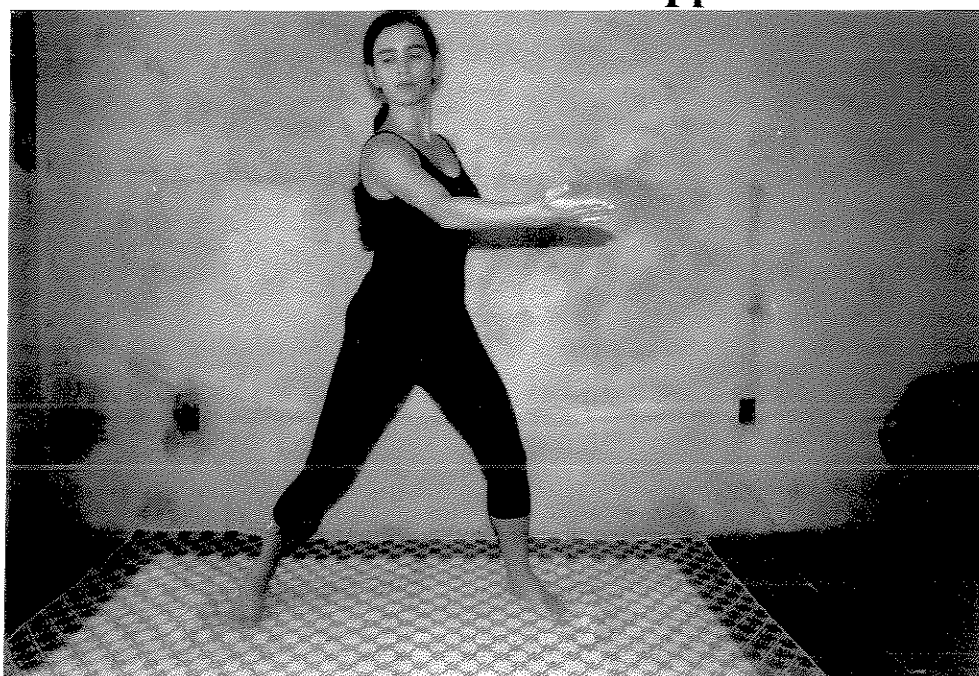
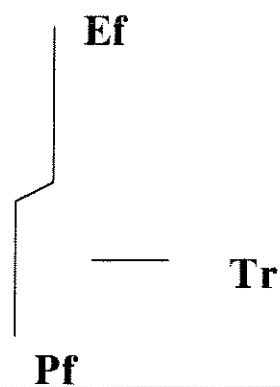
Combina:
Peso firme
Espaço direto
Tempo rápido



1.2.2- TALHAR

GRÁFICO:

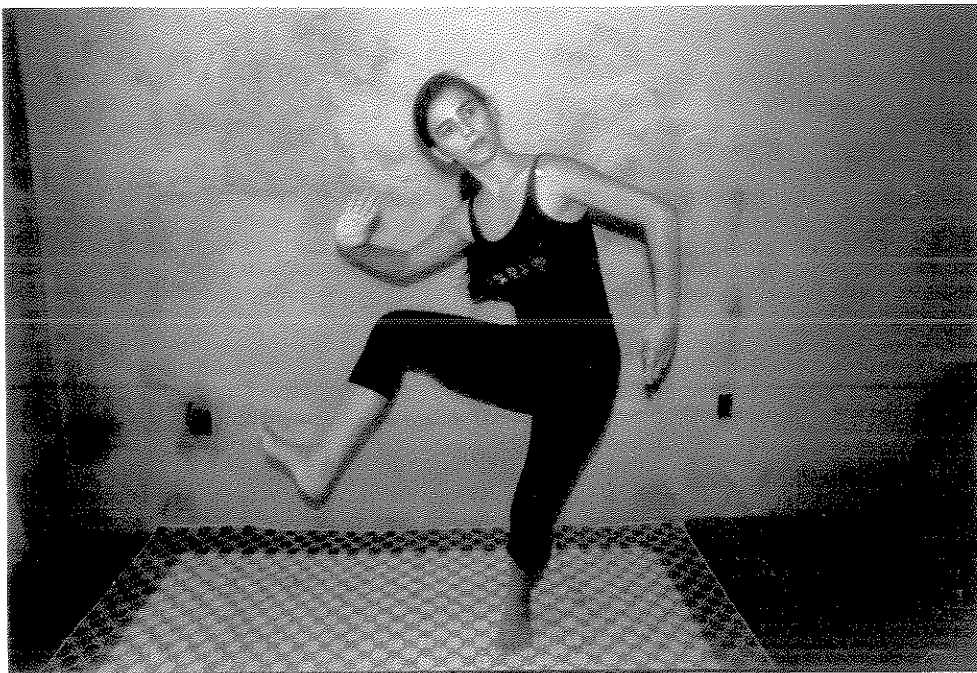
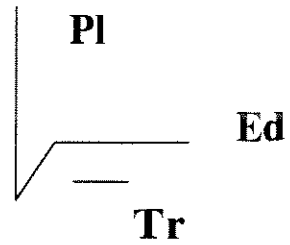
Combina:
Espaço flexível
Tempo rápido
Peso firme



1.2.3- PONTUAR

GRÁFICO:

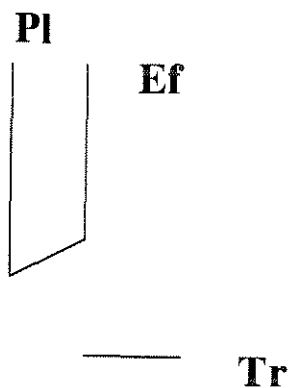
Combina:
Peso leve
Espaço direto
Tempo rápido



1.2.4- SACUDIR

GRÁFICO:

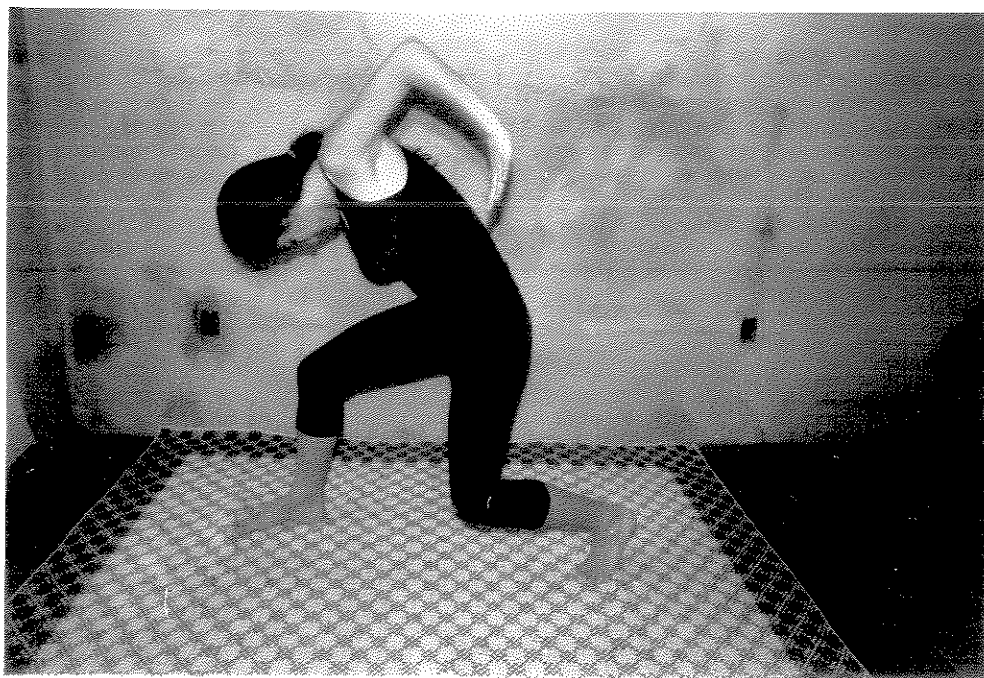
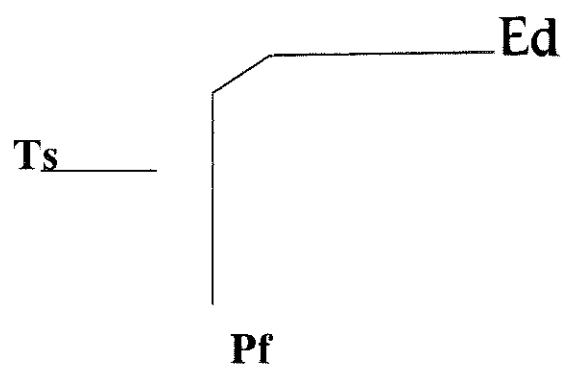
Combina:
Peso leve
Espaço flexível
Tempo rápido



1.2.5- PRESSONAR

GRÁFICO:

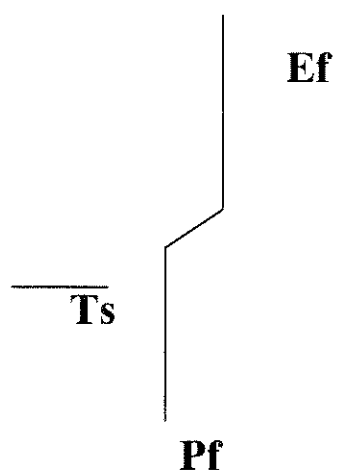
Combina:
Peso firme
Espaço direto
Tempo sustentado



1.2.6- TORCER

GRÁFICO:

Combina:
Peso firme
Espaço flexível
Tempo sustentado



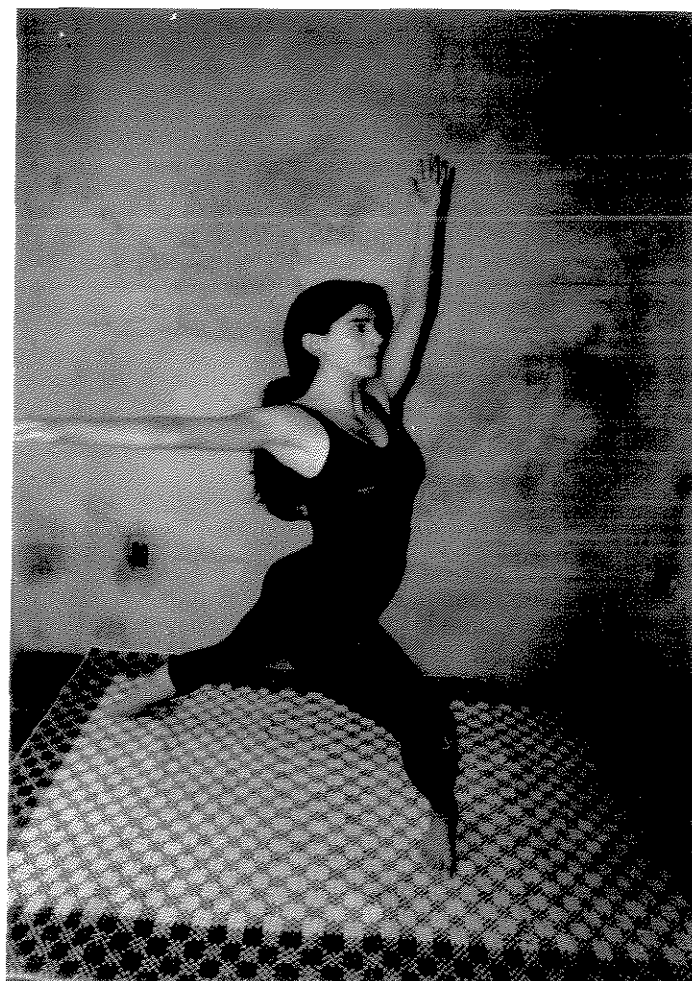
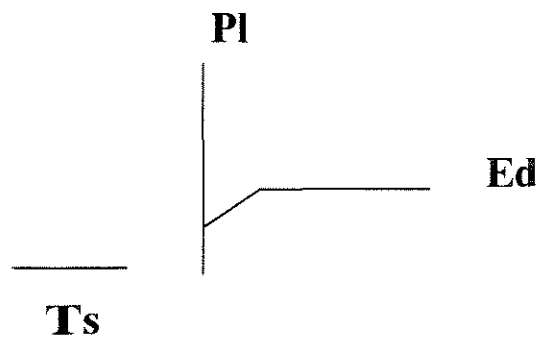
1.2.7- DESLIZAR

GRÁFICO:

Peso leve

Espaço direto

Tempo sustentado



1.2.8- FLUTUAR

GRÁFICO:

Combina:
Peso leve
Espaço flexível
Tempo sustentado

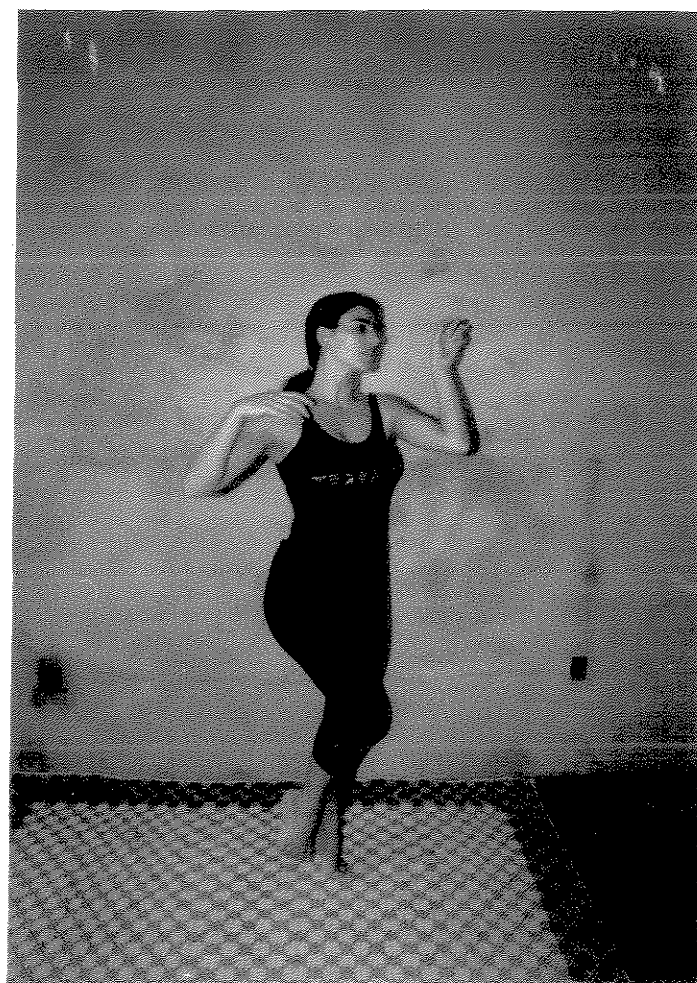
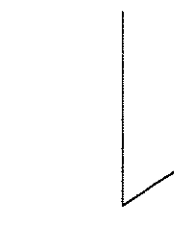
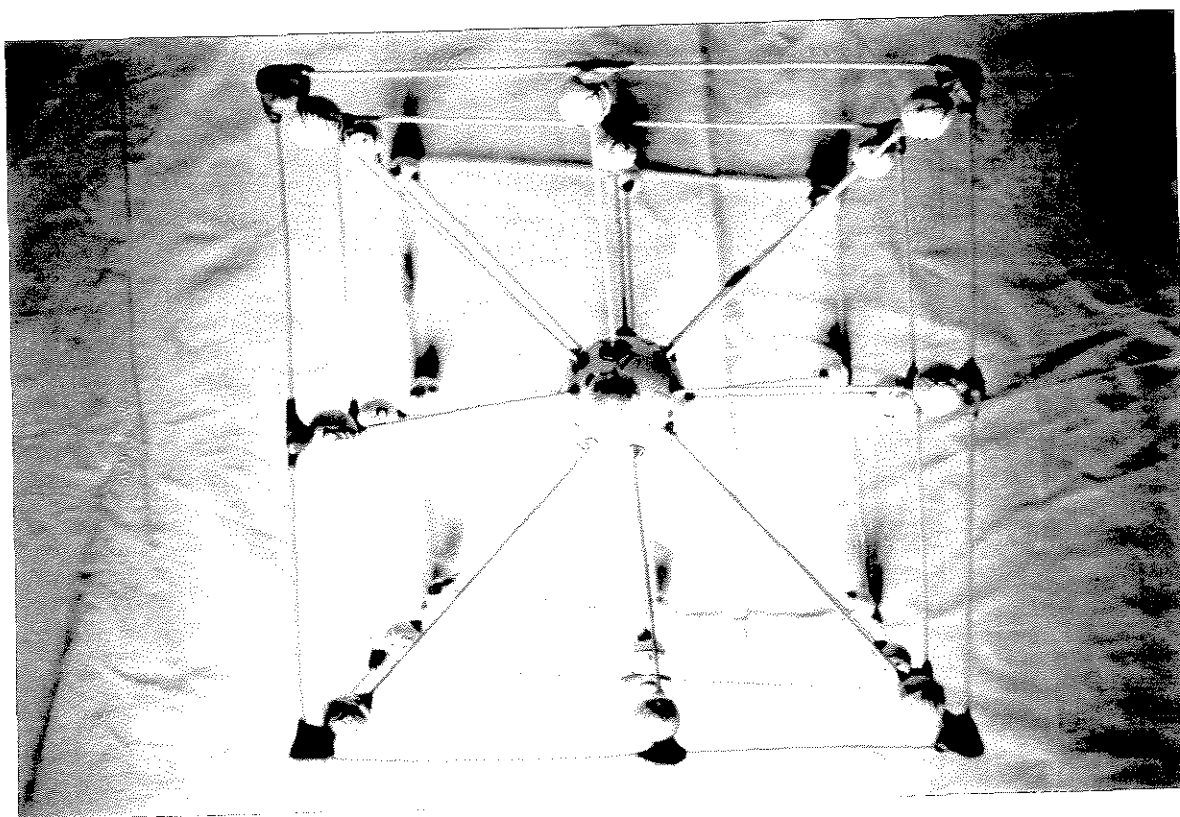
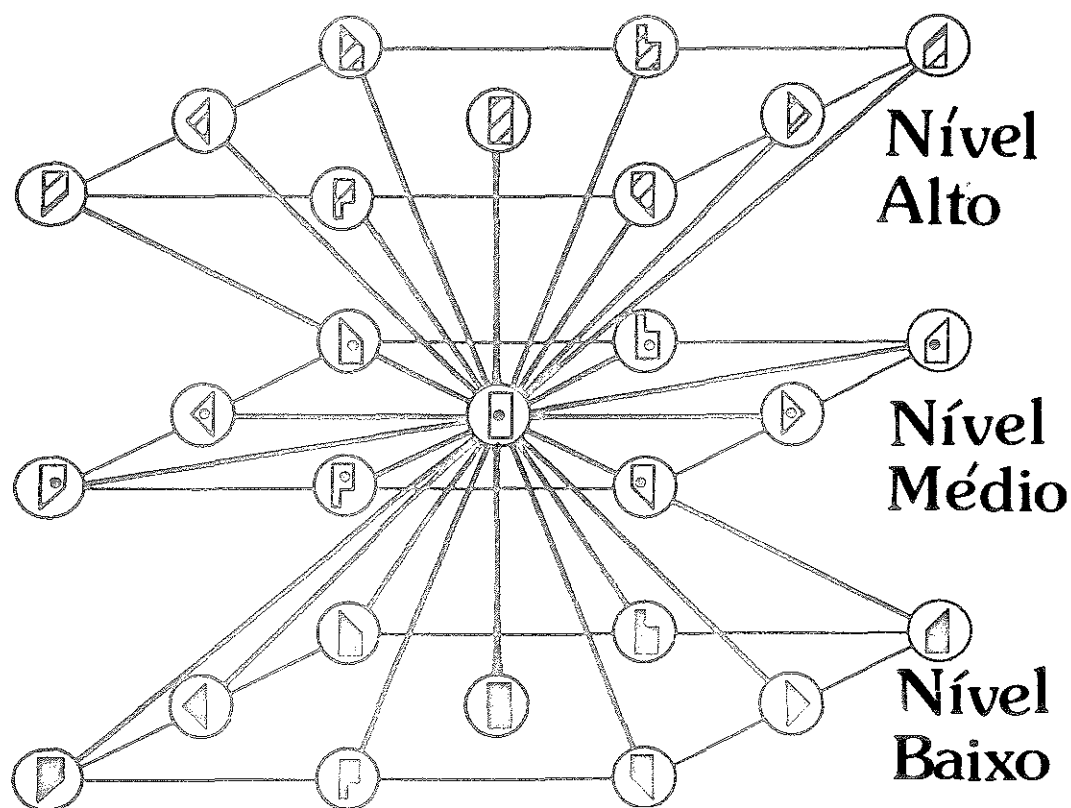


GRÁFICO 2

2- OS VINTE E SETE PONTOS DE ORIENTAÇÃO ESPACIAL:



Fonte: SERRA, S. (1991)

Quadros

QUADRO 1

QUADRO 1**1- OS ELEMENTOS BÁSICOS DAS DIMENSÕES ESPACIAIS:**

Cima-Baixo _____ Comprimento _____ Plano Vertical :

Expandir - Emergir (subir)

Contrair- Afundar (descer)

Lado-Lado _____ Amplitude _____ Plano Horizontal :

Expandir - Alargar (abrir)

Contrair - Estreitar (fechar)

Frente-Trás _____ Profundidade _____ Plano Sagital:

Expandir - Projetar (avançar)

Contrair - Contrair (recuar)

Fonte: SERRA, S. (1991)

QUADRO 2

QUADRO 2

OS FATORES DO MOVIMENTO

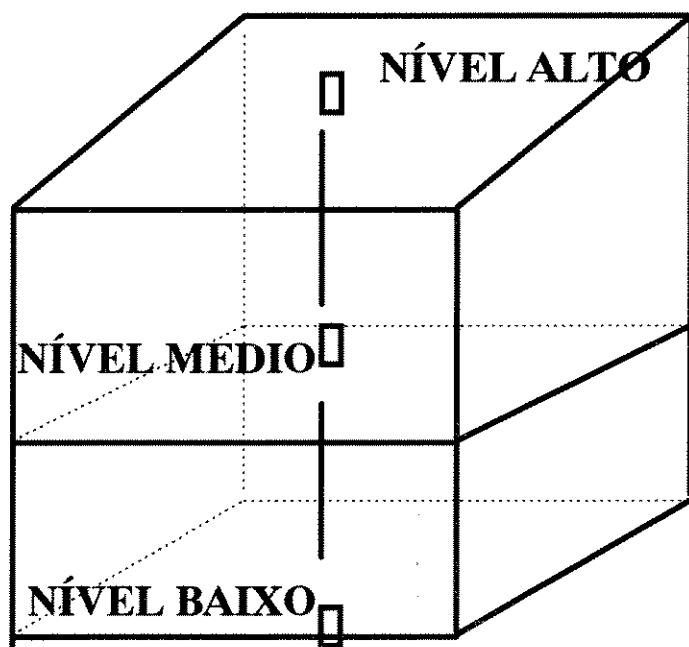
2.1- OS PLANOS ESPACIAIS : DIREÇÃO E DIMENSÃO ASSOCIADOS AOS FATORES DE MOVIMENTO

FATOR DE MOVIMENTO	PLANO ESPACIAL	DIREÇÃO PRINCIPAL	DIREÇÃO SECUNDÁRIA	DIMENSÃO DAS DIREÇÕES	ATITUDE ASSOCIADA
<u>FLUÊNCIA:</u> INTEGRAÇÃO SENSÇÃO DE UNIDADE CORPORAL <u>ESPAÇO:</u> COMUNICAÇÃO INÍCIO DO PRINCÍPIO DE REALIDADE	HORIZONTAL (MESA)	LADO-LADO	FRENTE-TRÁS	AMPLITUDE (EXPANDIR OU FECHAR)	PRECISÃO (SENTIMENTO) ATENÇÃO (PENSAMENTO)
<u>PESO:</u> ASSERTIVIDADE ESTABILIDADE (VERTICAL)	VERTICAL	ALTO-BAIXO	LADO-LADO	COMPRIMENTO (EMERGIR OU AFUNDAR)	INTENSÃO (SENSAÇÃO)
<u>TEMPO:</u> EXECUÇÃO OPERACIONALIDADE LOCOMOÇÃO, MOBILIDADE (SAGITAL)	SAGITAL (RODA)	FRENTE-TRÁS	ALTO-BAIXO	PROFUNDIDADE (AVANÇAR OU RECUAR)	DECISÃO (INTUIÇÃO)

Fonte: SERRA, S. M.- Empatia: um estudo de comunicação não-verbal terapeuta cliente. Tese de Doutorado em Psicologia clínica. USP, 1990.

2.2- DESENHO DOS NÍVEIS DA CINESFERA E DOS PLANOS ESPACIAIS:

NÍVEIS DA CINESFERA



PLANOS ESPACIAIS

